

الأسرة
القرآن
مهرجانات



الكتاب الثاني

اتجاهات المسرح المعاصر

الصورة الإبداعية

أحمد زكي



إهداء 2005
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة

إتجاهات المسرح المعاصر

الكتاب الثانى

دراسات فى الصورة الإبداعية

أحمد زكى



مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة / سوزان مبارك

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية التكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

تقديم

- منذ خمسة عشر عاماً أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب في القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أي مؤرخ للحركة الثقافية في مصر سوف يتوقف كثيراً عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمنتظمين في مصر في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب في هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عاماً، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة

٣١١٣ عنواناً في مختلف فروع المعرفة، طبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها في الأسواق بأسعار زهيدة في متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطي دلالة لعدد المستفيدين من القراء، ولعل جزءاً كبيراً منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضاً على مجموع الكتاب الذين أسهموا في مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتباً كما عادت الفائدة أيضاً على المطابع، ودور النشر الأخرى التي شاركت في المشروع. وبالتالي فالفائدة قد عمّت كل الأوساط الثقافية المهمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان في ثوب جديد، ويُعتبر ذلك مقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصاري

القاهرة

مايو ٢٠٠٥

الاهداء

إلى فريال زوجتي، اعترافاً بفضلها وحفزها لى على المزيد من الكتابة فى علوم المسرح، هذا الفن وإبداعاته المتغيرة: أمس واليوم وإلى الأبد.

أحمد زكي



الباب الأول

النظرة الفلسفية

النظرة الفلسفية تتناول إبداعية المخرج وأفاقها القريبة والبعيدة، واختلافات عمليات التفسير وأبعادها وظهور العمليات الدراماتيرية المساعدة، وكلها من إفرازات القرن العشرين.. والتفسير له أشكاله الإجمالية واللمحظية. وأما الأسلوب فله مقوماته وجمالياته وعلاقته بالتاريخ. وهناك بعد ذلك اتجاهات العصر الفكرية والسياسية التي تثرى - من قريب ومن بعيد - دلالات النص في تطوراتها مع الأحداث والصراعات القومية والعرقية. وفوق كل هذا تفجرت إرهابيات ككتاب عصرنا لتقدم أشكالاً أمارت اللثام عنها نقاد الفن المسرحي، فعدنا نكشف ونكتشف جذور المسرح الأصيلة في كل زمان وكل مكان. وكم من بحث أو مقال تناول بعض مسرحيات شكسبير ليقول لنا هذا هو نفس العيب الذي جاءنا به «بيكيت»، وهذه هي السياسة التي صنع مثلها «بريشت» في مسرحه. وهذا على صعيد الكتابة والتأليف. وعلى صعيد العرض المسرحي جاءت تدريبات «جروتوفسكي» أكثر حداثة وأبعد أثراً مما حققه استانسلافسكي في مسرحه، وتظل مسيرة البحث والكشف التي لا تهمد حتى تتبين أن استانسلافسكي كان عملاقاً، وكان عبقرياً، ولم يكن مجرد أستاذ ومعلم.

الفصل الأول

على طريق الإخراج المسرحي المعاصر

على طريق الإخراج المسرحى المعاصر

الإخراج المسرحى المعاصر فن إبداع. ومخرجوا القعة يكرمون فى كل مكان فى شتى المجالات، وفى مختلف المناسبات. وبعضهم يتقاضى مرتبات مجزية، ونسباً عالية فى الأرباح لم يكن يصل إليها أقرانهم فى القرن الماضى. وكثير من الطلاب يدرسون أساليبهم المخرجون ويقدمون أبحاثاً فى مناهجهم وأساليبهم ونظرياتهم على السواء.

وإذا يذكر ظهور الإخراج المسرحى فإنما يذكر كتاب «ظهور المخرج» The Emergence of the Director والذي حوى بين دفتيه قرابة خمباً وعشرين قرناً، وقام بتحريره «هيلين كريك تشينوى» Helen Krich Chinoy. فحتى المائة سنة الماضية لم يكن الإخراج معروفاً أو موصوفاً أو يدخل فى دائرة الفن المسرحى. وقليل ما كان مسجل عن طبيعة المسارح، والإخراج بشكل إجمالى. والمؤرخون الباحثون فى تفصيلات القرن الخامس قبل الميلاد فى المسرح الأثينى، أو فى المسرح العام البريطانى فى لندن فى القرن السادس عشر؛ مضطرون إلى التخمين والالتفاف حول أجزاء قليلة احتوت - بطريق الصدفة - بعضاً من المعلومات.

ولم يكن المسرح بشكله الفيزيقي يعنى شيئاً بالنسبة للنقاد والمؤرخين، ولم يهتموا بالممارسة المسرحية، بل كان شغلهم الشاغل التحليل الأدبى الحديث لا أكثر. وكان فى المسرح يدخل فى ركاب الأدب الدرامى، أو تفسير الشخصيات .

والإخراج فيما قبل القرن التاسع عشر لم يكن على مستوى الملاحظة، لأنه لم يكن هناك من يثر هذا. ولنا نعى أن المسرح كان يقوده أناس غير موهوبين، ولكن لأن فنانى المسرح وكذلك الجمهور لم يكونوا يهتمون باصالة الأقتراب الجديد - الذى هو اليوم سمة المخرج - وعلى العكس من ذلك طورت الفترات الدرامية المبكرة مجموعة من التقاليد التى اعتدى بها المخرج فى عمله، ولم يستطع أحد أن يعبث بهذه التقاليد المسرحية Stage Conventions بسهولة. وكان الشكل الأكثر بساطة والأعم فى الإخراج المسرحى هو قيام المؤلف باختيار الممثلين، إذ يقابلهم ويقرأ النص بصوت عالٍ تخريصاً لهم على طريقة الأداء ويشرح لهم كيف ومتى وأين يتحركون على خشبة المسرح. وهذه البروفات المختصرة كانت تأخذ مكانها حتى تعد المسرحية للتمثيل والعرض. تخيل على سبيل المثال جدول البروفة المنتظرة لليلة العرض الأولى لهاملت عام ١٦٠١، وشكسبير يعرف تماماً أى نوع من

المسرح سيقدم العرض (مسرح الجلوب) Globe مثلاً، وماتوع المناظر والأدوات التى تحت تصرفه (معظمها كان مستعملا منذ العصور الوسطى) ومن هم الممثلون للأدوار المختلفة (كانت معظم الأدوار مكتوبة لممثلين بعينهم) وماتوع أسلوب التمثيل الذى تتطلبه المسرحية (الأسلوب الذى يتبناه رجال «لورد تشيمبرلين Chamberlain (راعى ومصاحب الفرقة). ولم تكن هناك بروفات مطولة لمناقشة التفسير لأن المؤلف يعرف سلفا هدف المسرحية، كما لم يكن هناك بروفات واسعة للتقنية لأن الممثلين يعرفون كيف يكون الأداء. والموسم الذى كان يحتوى على خمسين ليلة افتتاح لم يترك مساحة للتجريب.

ولهذا لم يكن غريبا أن قصرت القرون التالية وحتى الآن فى ترك علامات تذكر عن موضوع الإخراج. ويبدو أنه من الصعب تحديد تاريخ دقيق عن بداية الإخراج الحديث ويمكن أن يكون منتصف القرن الماضى هو البداية المحتملة لتاريخ الإخراج. والمسرح التقليدى لسوفوكليس Sophocles، وشكسبير Shakespeare، وكالدرن Calderon وموليير Moliere لانتطيع أن نعتبره بدائيا. وليس ضروريا أن نحذى تلك التقاليد المرتبطة به بعد أن أخذ المخرج الحديث وضعه ومكانه.

ما قبل تاريخ الإخراج

الإخراج المسرحى قبل عام ١٨٥٠ كان يتألف من توجيهات وتعليمات ثابتة. والمخرج الإغريقى كان يعرف «بالدايدسكالوس» Didaskalos أى المعلم. والتعليمات كانت تتضمن مجموعة قواعد وأهداف أساسية. والمخرج القديم كانت لديه وظيفة ولم يكن بحق مبدعاً. وكان عليه أن يباشر العمل طبقاً لتنفيذ التعليمات. والمخرج القديم كان يتمتع بمهمة «التصحيح».

ونموذج المخرج قبل التاريخ قد يكون «سوفوكليس» Sophocles فى مسرح «أبولو» Appollo، وشكسبير shakespeare فى «الجلوب» Globe وموليير Moliere فى «القصر الملكى» وجوته Goethe فى «فايمر» ومئات المخرجين غيرهم فى عواصم المسرح فى العالم قبل الأزمنة الحديثة. وهذا النموذج من المحتمل أن يكون المؤلف وإن لم يكن هو المؤلف فمن المحتمل أنه شخص كان يعرف مايريده المؤلف بالضبط كما كان يعرف المسرح والممثلين ويعرف كيف كان الدور يمثل وهكذا، كما كان يعرف كيف ينطق الكلام وكان يعرف نظام المناظر والملابس. ومع ذلك لم يحدث أن كتب اسمه فى (البروجرام)

وفى القرون الوسطى عرف هؤلاء بأنهم أساتذة اللعب Matres de Jeu وقد قاموا بتنظيم الحفل أكثر من خلق آثاره.

بداية العصر الحديث فى الاخراج

تطور الأخراج كفن مستقل من عملية تعليمية instructional process إلى عملية ابداعية. وهذا التطور التدريجى متصل بتغيرات متزامنة فى المجتمع والفلسفة وفنون أخرى وفدت قرابة الجزء الأخير من القرن ١٩ وإن كانت قد بدأت بناءها لمدة قرن تقريبا. أما الاسماء التى واكبت نفس الظروف فكانت داروين Darwin وفرويد Freud ونيتشه Nietzsche وكذلك ساكس ميننجن Saxe Meiningen وجوردون كريغ Gordon Craig واستانيسلافسكى Stanislawsky وكلهم من عباقرة رواد المخرجين.

أما جملة التغيير فى التفكير التى حلت قرابة نهاية القرن الماضى فقد أحاطت بالإطاحة بالنموذج الأعلى الذى كان قد تأسس منذ عهد أرسطو. قدرة الإنسان على اكتشاف الكون الذى اهتز بداية على يد علماء الفلك، والذين قالوا إن الإنسان ليس مركز الوجود. أما الهجوم الذى قاده «داروين» Darwin فى نهاية القرن ١٩ والذى شرح ان الإنسان حيوان بيولوجى، ومأضافه «فرويد» Freud من أنه روحياً يعتبر حيواناً أيضاً وأن مدركاته الحسية وأفعاله يحركها دوافع اللاوعى. أما نيتشه Nietzsche والفلاسفة الملحدون فقد برهنوا أن الإنسان اتخذ مكان الرب فى غيابه، أما أينشتاين Einstein فقد مضى إلى إبعاد عجز الإنسان عن معرفة هويته الذاتية عن طريق شرح أن الطاقة والمادة هما ببساطة شكلان من نفس الجوهر، وإن الطاقة والمادة والزمن والحركة كانوا مرتبطين بنسبية محيرة.

هذه الأفكار حولت الإنسان من قاعدته العقلية إلى كون غير معروف وغاية فى الغرابة. والمبدأ غير المحدد، قانون الطبيعة الحديثة يقول أنه كلما اقترنا أكثر من فحص أى شئ، كلما كانت فرصة التعرف عليه أقل. وبينما هذا المبدأ يشير إلى الجسميات الأصغر من الذرة حيث الضوء الضرورى الذى يسمح لرؤية «الالكترون» والذى لا يساعد على الرؤية أو الفهم إذ يمكن تطبيقها استمارياً كذلك. والعلم سلم بمطلب فهم الكون وحدد عمله لربط وتشرح الظاهرة.

وفلسفياً قادنا هذا إلى قبول علم للفيزيولوجيا (علم الظاهرات) - الطريقة المتقدمة للنظر إلى الأشياء. وتتطلب الفيزيولوجيا أن يتحقق الملاحظ أنه لا يرى «الصورة الكلية»، وأنه ليس هناك «صورة كلية» whole picture بصفة موضوعية، والظاهر أنه يعرف أنه ينظر إلى

ظاهرة فردية والتي تكون وجهة نظره. وليس هناك نظرة كونية أو تلخيص شامل يستمد من تركيبة ملاحظات فينومولوجية: وكما قال «كاموس» Camus «الظواهر لا يمكن تجميعها».

والأثر على فنون التفكير في الظواهر أضحت كثيراً، وفي الفن التشكيلي أصبح دليلاً لأول مرة في «الانطباعية» الفرنسية، وهو أسلوب أعطى هذا الاسم بعد عرضه في عام ١٨٧٤. وكان الأقتراب الجمالي الرئيسي للانطباعيين هو التظاهرة على أساس أن عدداً لا يحصى له من الطرق تبحث على رؤية المشهد «كلود مونيه» Claude Monet ومحاولاته المتكررة رسم الزهور بالألوان المائية كي يرينا كم هي متنوعة عند تنقيشها تحت شروط ضوئية متعددة، وحالات الشعور للمشاهد والفنان. ومن الناحية الفنية Technically استهدف الانطباعيون عرض «ظواهر» اللون والضوء أكثر من مزجها والتي تظهر خلف شبكية العين. وقد رسموا طرطشات لا ساحات، ونقاط بدلاً من الخطوط. وهذه الحركة الدقيقة وصلت إلى ذروتها مع تطور التنقيطية التي غطى فيه الخيش بالآلاف من النقاط الصغيرة من اللون لإعطاء انطباعاً لا رد فعل للمشاهد. إن الفنون المرئية قد وصلت إلى أبعد من مجرد الانطباعية حتى وصلنا إلى نقاط للإبداع الشمولي وليس للأعتماد على نماذج الأساتذة. واليوم لا يوجد في التصوير والنحت قاعدة أو تصحيح No Correctness.

وما أن تخلص المصورون من نماذج العقلية والتقليدية، فعل كذلك الشعراء، وفي نفس الوقت تقريباً.

تحرك المسرح في نفس الاتجاه المماثل في الفنون الأخرى وأن يكن أكثر محافظة وعلى اتساع، لأن المسرح مؤسسة تعاونية تتطلب أموالاً كثيرة، ووقتاً وعمالة، والمصور الفنان قد يقرر العمل بالألوان الزيت وأمتار القماش ثم يقرر التحول إلى العمل بالزنك والصفائح ولحام الحديد. ولكن مدير المسرح لا يمكنه العمل في معطيات العرض المسرحي بهذه البساطة. ومع كل ذلك فالمسرح في العالم قد تحرك بالفعل، وكان محركه الأوائل هم المخرجون.

المخرج الحديث كفنان

البراعم الأولى للمخرج الحديث تمثلت في الرجال الذين أدلوا المسارح اللندنية والأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وتعددت واجباتهم من خلال تطور المناظر التفصيلية للحاجة إلى إحياءات التمثيل للمسرحيات القديمة. واستخدمات أجنحة خشبه المسرح والستائر، والعوارض، والخناجر، اقتضت أن يقوم واحد لترتيب الأثاث، والممثلين خشية أن يصطدم هؤلاء الآخرين بعضهم ببعض. وإحياء العروض المختلفة للكتاب الموتي

أدت إلى تكليف واحد ليشرح للممثلين ماتنييه سطورهم وللتفاوض حول اختلافات آرائهم. وفي لندن كان هؤلاء المخرجون هم أيضا نجوم الممثلين. ومن ثم عرفوا بأسماء (الممثلون - المديرون). Actor Managers. وإذا كان نمة هدف يسمى إليه الممثل للمدير Actor - Manager، كان عليه أن يحقق وحدة صحيحة في أسلوب المناظر. وفي غياب الإرشادات الجمالية والفلسفية، كان الاختيار على موتيفة موحدة للأصالة التاريخية historical authenticity. وفي غضون القرن التاسع عشر قدم كل من «تشارلز كين» Charles Kean في إنجلترا و«إدوين بوث» Eduwin Booth في أمريكا إحياءات شكسبيرية والتي حاولت خلق تفصيل دقيق للندمارك في القرن الحادي عشر، أو روما مهد القياصرة. ولما كانت الصناعة في أوج عزتها، فقد انفتحت أموال مسيرة للبحث التاريخي، مع ضمان المسؤولين لأصالة الملابس والمعدات وبرامج العروض التي كانت تصل إلى عشرين صفحة تتناول بالوصف بعض الأدوات المسرحية التي يحتويها العرض. وكان الممثلون المديرون مفرمون بنقل التقاسير الصحيحة للمسرحيات.

والممثل - المدير نجم أساساً واهتمامه كان كمال العرض؛ ومع ذلك فقد كانت مجرميته أشد تركيزاً. والممثلون المديرون تنمّوا عن الإخراج عندما تنمّوا عن التمثيل. ولم يكن لديهم اهتمام في متابعة الإخراج كمشروع مستقل. وانتقل العمل الإخراجي إلى ممارسيه الذين استطاعوا أن يجعلوا منه فناً إبداعياً.

وحتى تنابع الإخراج منذ بدايته تنتقل إلى ألمانيا إلى حيث يعمل نبيل من النبلاء مع فرقته المسرحية، ويعرف عادة «ساكس مينينجن» Saxe Meiningen واسمه الحقيقي جورج الثاني George II دوق مقاطعة ساكس مينينجن. وانتقل بأعماله إلى برلين عام ١٨٧٤ في نفس العام الذي نقل «الانطباعية» Impressionism إلى باريس - نقل مايمكن أن نعتبره المعادل المسرحي - إلى برلين.

ولعل مايشير الاهتمام هو تصور الكمال الشامل للوحدات المساعدة التي نقلها مينينجن - الذي لم يكن ممثلاً - إلى خشبة المسرح - وفرقته كانت تتألف من مجموعة من الممثلين الذين شاركوا في العمل كنجوم؛ كما شاركوا في العمل في أدوار صغيرة بطريق التناوب مع بعضهم البعض^(١). لقد برع في إخراج مشاهد التجمعات ولم يكن ذلك قبل ليلة الافتتاح، كما كان في الماضي ولكن كان ذلك على مستوى الأفراد فرداً فرداً وبكل

انتباه للأداء المطلوب. وعلى الرغم من أن المناظر كانت فى إطار الأصالة التاريخية فقد صممت لكي يستخدمها الممثلون بدلا من أن تكون متارة خلقية لهم. أما الحركة فكانت انسيابية تشمل كل ممثل فى إطار العرض وليس فقط الشخصيات القيادية. ولما كان الممثل المدير قادراً على ترتيب أداء Tableaux فقد ظلت هذه التبلوهات ثابتة جامدة. أما ساكس مينجن فقد خلق توازنا ديناميا عاليا أثبت وجوده لعروض مسرحية مستقبلا.

ومع اكتشافات ساكس مينجن Saxe Menigan اكتسب الإخراج المسرحى وجه الحدائة. وخطوة خطوة أكد المخرج أهميته وسلطته. وتحولت الأصالة التاريخية التى عرفها مينجن Menigan قوة وضعفا إلى شئ من الماضى. وشكلت الحركة الإخراجية فى بلدان أوربية مختلفة فناً دراميا جديداً.

وفى فرنسا مع بداية عام ١٨٨٧ أعلن أندريه أنطوان André Antoine عن مثاله «الطبيعية» Naturalism. ومن خلال روائع مسرحيات وفلسفات اميل زولا Emile Zola حاول أنطوان Antaine ان يجعل مسرحه معملا للدراسة المجتمع. وحاول الممثلون الذين كانوا يتجشأون ويعطشون ويتشاءمون على خشبة المسرح إعادة خلق الحياة داخل منظر حقيقى. (كرسى - منضدة - سرير - سجادة.. الخ) وفى عام ١٨٩٨ أسس استانسلافسكى Stanislavski مسرح الفن - «الموخات» ومناها بالعربية: طائر البحر» بالإعلان عن الطبيعية فى الأداء والإخراج محاولاً أن يجعل منهما صورة جديدة وأكثر شاعرية.

وفى ألمانيا بدأت التعبيرية Expressionism موطئ قدمها وعكف المخرجون على الاتصال بالمعاني الروحية فى مسرحياتهم وكذا المناظر والأسلوب، والإخراج والنص.

فمثلا «فريتز إيرلر» Fritz Erler وكان بشيرا للتعبيرية فى عرضه «فاوست» Faust لجوته Goethe عام ١٩٠٨ استبدل المناظر القديمة بسواثر رمادية ضخمة أساما تحولت إلى حمرة عند دخول «مفيس توفوليس» Mephistopheles إشارة إلى زحف الآلام على وعى «فاوست» Faust. والتعبيرية فى المسرح شبيهة بنظيرتها فى فن التصوير. والتعبيرية تقر أساما أن الوسط هو جزء من الرسالة وليس مجرد عربة محايدة للنقل.

وهكذا فإن حلول التعبيرية جعل المخرج على الأقل متكافأ مع المؤلف، كما يشير إلى أن الإخراج وإبداع المخرج كانا على مستوى الأهمية مثل النص على أقل تقدير. وعلميا يمكن القول بأن التيار الكلى للمسرح المعاصر بهذا المعنى هو تيار تعبيرى.

وفى كل أنحاء أوروبا قام أدولف آبيا Adolphe Appia بتوسيع لوحة ألوان المخرج بثورة تصميماته واكتشافاته فى استخدام الضوء المسرحى. واقتصرت أهمية الإضاءة قبل ذلك فى عهد الممثل - المدير على أن تكون وظيفتها إضاءة الحدث على المسرح من ناحية ومن ناحية أخرى مساعدتها الجمهور فى البحث عن مقاعدهم. أما المؤثرات الضوئية فكانت: إضاءة ملونة لمعرفة الوقت، إضاءة مركزة، لظن ضوء القمر وإضاءة خافتة للدلالة على وقت الليل. ولكن «آبيا» استطاع عن طريق اختراع التوهج الحرارى incandescence اكتشاف قوة التأثير المسرحى للمركبات والظلال، والدغمسات، والإظلام، والضوء الخلفى.

وفى عام ١٩١١ انتشر اسم جوردون كريج Gordon Craig الذى يرتبط اسمه عادة «بآبيا» Appia والذى تدين أفكاره بالكثير لآبيا. فقد أعلن كريج فى كتابته «فن المسرح» The art of the theatre عن المخرج كفنان وكمبدع كامل للفن المسرحى. ولقد كان رأى «كريج» Craig صدمة لكل المعاصرين بإعلانه أن من حق المخرج رفض توجيهات المؤلف ووصف المنظر وغيرها من المواد المساعدة. وقرر أن المخرج له الحق كديكتاتور على كل جزئية من العرض وذلك حتى يتم فهم النظام فى المسرح.

وثبتت نهضة «كريج» Craig وأصبح القرن العشرين هو عصر المخرج: وأثر رجال مثل «ماكس رينهاردت» Max Reinhardt و«جاك كوبو» Jacques Copeau و«جان لوى بارو» Jean Louis Barrault و«برتولد بريشت» Bertolt Brecht و«بيتر بروك» Peter Brook على المسرح تماما مثل المؤلف. وقد قدم المنظر «برتولد بريشت» أخرجنا بالحس السياسى.

لقد ولّى عصر المخرج - مدير المسرح directr/ Stage manoger كما أعلنت مؤسسة الكوميدي فرانسيز Comedie Francaise عام ١٩٣٧ قائمة باسماء المخرجين على برامجها المتساوية مع المؤلفين. وبهذا الإعلان يصبح هذا أول اعتراف بالمخرج وإن كان قد جاء متأخراً. إن تعهد المخرج الجديد هو أن يعثر فى عرضه على ما هو متميز واستثنائى وعميق ومسرحى ومثير. باختصار أنه لا بد أن يدع.

على أن معظم المخرجين فى العالم يصرون على تغيير مناهجهم بكل حرية فى كل مسرحية يخرجونها، وفى تعاملهم مع ممثل جديد ومع كل اكتشاف وموهبة المخرج تتحدد فى ممارسة مسرحية أصيلة وحية، مستعينا بالتقنية والخيال الإبداعى.

الفصل الثاني

وظيفة المخرج

اتجاهات المسرح المعاصر

ماهى وظيفة المخرج ؟ هل هى ببساطة الرجل الذى يخبر الممثلين من أين يدخلون المسرح وما يفعلونه هناك ؟ هل هو أساسا مسئول عن سرعة العرض، كما يظن معظم نقاد المسرح. ولن تكون محاولتنا خاصة بهذا المنظور أكثر منها إجابات حول هذه المصطلحات، فالمخرج يقرر ماذا تعنيه وظيفته. والمخرج كمثال يقرر ما يحتاج أن يعمل ومن سيعمله وكيف. ولعلنا نضرب مثلاً بالمخرج الفرنسى العظيم «لوى جوفيه» Louis Jouvet الذى كان يعتبر نفسه رجل مسرح:

١- يختار النص.

٢- يشارك المؤلف فى مراجعته.

٣- يقوم بتوزيع الأدوار.

٤- يفسر المسرحية للممثلين والمتفرجين ونشر تفسيراته فى مقالات بالصحف والكتب.

٥- يقوم بتأجير المسرح.

٦- يقوم بالتعاقد مع المصممين والعاملين.

٧- يرتب التمويل.

٨- يخرج المسرحية.

٩- يصمم المناظر والملابس والإضاءة.

١٠- يعمل مع العاملين فى ورش التصنيع، وكثيرا ماكان يختبر أجهزة إضاءة مناسبة للعمل فى العرض.

١١- يكتب برؤجرام المسرح.

١٢- يشرف على الإعلان.

١٣- يقوم بأداء الدور الأول.

١٤- يوجه الممثلين.

١٥- يشرف على العرض وتقاليده المسرح أثناء العمل.

ولم يكن «جوفيه» Jouvet يقوم بكل هذه الوظائف دوماً فى كل العروض وإنما كان يقوم بها أو ببعضها حسب الحاجة.

المخرج يتولى وظائفه:

بعبدا عن المسرح والمساعدين والممثلين، يقوم المخرج باختيار المسرحية. وفى أثناء ذلك الاختيار أو بعده عليه أن يقرر قرارين هامين:

من سيكون فى المسرحية وأين يتم عرضها؟

والمخرج أساساً يتولى التصميم الإجمالى للعرض. ومعظم المخرجين المبدعين فى العالم يتمتعون بسيطرة فنية على عروضهم.

فن تعاونى:

إن نجاح أى مشروع مسرحى هو ببعض المقاييس نجاح تعاونى بين مجموعة من الفنانين، «ولوى جوفيه» Louis Jouvet كمخرج كان بارعا فى اختيار معاونيه فى العملية المسرحية التى يقوم بها. والمخرج ينبئ أن يكون بارعا أو أكثر موهبة على مستوى مجموعة العاملين معه. وعليه تنظيم وتوحيد كافة العناصر المتفاوتة والمتباينة فى العرض فى كل متماسك ينتج عنه معنى معاصرا.

ومن العوامل المساعدة أن يكون فريق العمل مع المخرج مترابط فى سلسلة رسمية متعاونة. ويكون على رأس هذه المجموعة بالطبع المنتج الذى يخطط أساساً لميزانية

العرض ليتولاه المخرج المسئول مشرف الإدارة الفنية للعمل بممثليه ومصمميهِ
وغيرهم.

والخرج قائد. وهذه فى الحقيقة هى وظيفته الأساسية ولهذا كان من الصعب أن يبدأ
عمله هكذا قائدا دون خبرة أو دراسة.

وشخصية المخرج يجب أن تتمتع بسمات تكون من أهم المميزات لشخصية كفنان
ناجح. إنه يعرف كيف يعلم، ويحمى، ويساند، ويرق، ويثير العاملين معه دون قهر انتظارا
لأعظم النتائج. وتلك هى الصفات الضرورية للمطالب الأساسية للمخرج المحترف.

الفصل الثالث

الإبداعية والمخرج

فى تعليم الإخراج المسرحى وممارسته كثيرا ما يكون السبق «للكيفية» التى يتم بها هذا الإخراج على معرفة «ماهو الإخراج» و«لماذا» يتم؟!

وماتمتع به المسرحية من أولوية يضع أساس مبدأ مؤداه أنه تفسير المسرحية، أى ماهو العرض المسرحى؟.. ولماذا يتم؟.. هو الأساس الإبداعى لـ«كيف» يتم. وعندما يقرر مخرج أن يستخدم ديكورا معيناً، له شكل خاص، وكتلة معينة، وخط معين، ولون معين، فإنه يكشف عن إدراكه معنى المسرحية، التى تصمم لها المناظر. والحقيقة أن توزيع دور على ممثل وتحديد كل حركة وإيماءة ووضع وتغيير فى نغمة الصوت، وكل تعبير عاطفى مما يستخدمه المخرج فى الأداء، إنما ينبثق من تفسير المخرج. وذلك بافتراض أن تصور المخرج للمسرحية هو العامل الذى يتحكم فى العرض المسرحى ويحقق تكامله. – والمخرج كمنسق للعرض المسرحى، يجد مظاهره عن طريق تفسيره. والإخراج والتمثيل والتصميم الأساسى ground plan والديكور والمأكياج والإضاءة والموسيقى فى العرض المسرحى تمثل هدف المسرحية ومعناها، ومن ثمة فإن التفسير يجب أن يتم تصوره بحيث يجعل العمليات التفسيرية والتقنية للمخرج من قبيل الإبداع.

وفن إخراج المسرحية شأنه شأن أى فن آخر، يصدر عن رغبة الفرد وحاجته فى أن يكون مبدعاً. وهذه القوى المحركة تثيرها الحاجة إلى الاتصال بجمهور المتفرجين، والإبداعية ببساطة تامة تعبر عن نعطش الإنسان الشائع للتحدث مع صنوه عن البشرية. والمخرج المسرحى بإبداعيته

فى الإخراج إنما يخاطب جمهور المتفرجين. وفى عملية تفسير المسرحية يتصور المخرج أن جمهور المتفرجين تجربة درامية. وهنا يقف المخرج بين المسرحية وجمهور المتفرجين.

والمخرج عندما يتصدى لإخراج مسرحية يتعرض لانبطاعات، ويتأثر بحوافز، ويكتشف أفكاراً ينقلها نوعاً وكماً وحجماً إلى جمهور المتفرجين. وفضلاً عن ذلك فإنه مثل أى فنان آخر، يستجيب إلى العامل الأسمى الذى يثيره، ويسعى إلى أن يثير فى آخرين مثالا لردود الفعل التى تماثل ردود الفعل لديه.

والتفسير الإبداعى ينبثق من إدراك المخرج لكنه جمهور المتفرجين - والطبيعة الخاصة للمسرحية وبنائها ومعناها باعتباره وسطاً لاستدعاء رد الفعل العاطفى والذهنى لدى جمهور المتفرجين، ومن ثم فإن دراسة التفسير الإبداعى يجب أن تكون إلى حد ما دراسة لجمهور المتفرجين والمسرحية، حسب الطبيعة الخاصة للعمل الدرامى أو المسرحى.

ولست ثمة صيغة تفسيرية مطلقة أو طريقة يستطيع المخرج أن يتبعها لضمان تحقيق نجاح كامل فى المسرح، إذ أن طاقته الفردية للتخيل والإدراك والإختيار، وأخذ قراره هى التى تسفر دائماً عن تفسير المسرحية وإخراجها أو تؤدى إلى تشويهها. ذلك أن المسرحية لها خاصيتها الفردية، وليست هناك عصا سحرية لسبر غورها.

ويستطيع المخرج أن يتعلم كيف يكون على وعى بالقوى الدرامية وأهمية الحياة الكامنة فى مسرحية ما. ويجب أن يعرف ما إذا كانت هذه القوى توجد أو لا توجد وبأية كيفية لكى يمت بها إلى الحياة فوق خشبة المسرح من أجل جمهور المتفرجين.

وعملية تفسير المسرحية أكثر من مجرد مسألة تحليل لا حماس فيه لبناء مسرحية ما والقيم التى تنطوى عليها، إذ أنها عمل عاطفى. والحقيقة أن الجانب العاطفى فى العمل بالنسبة للمخرج هو فى الدرجة الأولى من الأهمية، بسبب قواه الكامنة لحفهز إلى الإبداع. ويجب أن يدرك المخرج أيضاً ما تنطوى عليه مسرحية ما من خلال ديناميتها المثيرة للعواطف إذا أريد له أن ينجح فى توصيل الطبيعة الدرامية لمسرحية ما إلى جمهور المتفرجين.

والمخرج يفسر مسرحية ما باختيار شخصية تجتمع فيها صفات عديدة، مثل صفات جمهور المتفرجين. وهو إذ يقرأ للمسرحية ويكون لها صورة بصرية، مثل ما تكون عليه فى الأداء المسرحى تساعده فى ذلك العناصر الطبيعية فى العرض المسرحى، يجب عليه أن

يسمح لنفسه أن يستجيب بكل طاقاته العاطفية الكاملة. ويجب عليه أن يغمس في التجربة المسرحية المتصورة تصورا كاملا، والتي تهدف المسرحية نقلها إلى الجمهور، وهذا التجربة تعد بمثابة عملية إبداعية.

والتفسير كعملية إبداعية، يقتضى القيام بقراءات عديدة للمسرحية. وأول قراءة للمخرج، رد الفعل التلقائي لديه يجب أن يكونا مماثلين لرد الفعل لدى جمهور المتفرجين بالنسبة للمسرحية وهي تؤدي. أما القراءات التالية فلكن تثرى وتعمق وتحدد رد الفعل هذا، والذي يجب أن يكون عاطفيا للنهائية وبديها في خاصيته الطبيعية.. على أن الصورة النهائية لرد الفعل لدى المخرج يجب ألا تستبعد أبدا الظروف الطبيعية اللازمة له إذ أن خياله يجب أن يقتات بها.. ومهما يكن من أمر فإنها كثيرا ماتكون سريعة التملص (وترازن ستورية) وغامضة ولا بد من الإمساك بها وتثبيتها وتنظيمها في ذهن المخرج إذا أريد أن تستخدم لأغراض معينة، وثمة طرق عديدة للقيام بذلك. والطريقة التي كثيرا ما يتوصل بها المخرجون هي طريقة الصورة. وقد اعتاد المخرج «ماكس راينهاردت» Max Rienhardt أن يقول إنه كان دائما محاطا بصور Images.

إن الصورة الإخراجية والفرض منها ووظيفتها أساس التصدى لتفسير المسرحية ومواجهة التفسير والمراحل المختلفة الضرورية له تكون البحث عن الصور واكتشافها والتي ستكون بمثابة غداء لا ينفد للمخرج.

ولعل أول مرحلة تتألف من رد الفعل المباشر البدائي البديهي لدى المخرج يأتي من العوامل المثيرة التي تهيئها المسرحية عند القراءة الأولى.

من الحوار تبرز الشخصيات وسلوكها. من هم وماذا يفعلون ولماذا؟.. وهكذا. وهذه الصور هي بمثابة الأساس الذي يقوم عليه التفسير الإبداعي للمخرج الذي يراه للمسرحية. أما رد الفعل الجامع عنده للمسرحية وبحثه - الذي يعقب ذلك من صور ابداعيه، فيكونان هذه المرحلة الأولى من مراحل تفسير المسرحية (الموضوع العام للإبداعية) وهو موضوع جدير بمزيد من البحث.

أما المرحلة الثانية فتتألف من رد فعل ذهني ونقدي أكثر تحديدا للمسرحية وبطبيعة الحال فإن رد الفعل هذا لا يمكن محوه من القراءة الأولى بالذات للمسرحية وهي بمثابة نوع من العمل التفسيري الجارى لرد الفعل عاطفيا كان أم عقليا..

وهذه المرحلة تحليلية وعلى المخرج أن يتصدى لمواجهة المسرحية، ونصب عينيه العثور على العناصر الكامنة فيها، التي تجعلها درامية تستحق العرض على خشبة المسرح. أما المخرج فيسأل نفسه كيف عالج كاتب المسرحية مواده لكي يخلق تجربة مسرحية محتملة بعرضها على جمهور المتفرجين. وعليه بعد ذلك أن يحدد ما إذا كان في وسع كاتب المسرحية أن يجذب انتباه جمهور المتفرجين ويجعله ضالعا في الموقف الدرامي بالمسرحية، وكيف يفعل ذلك، وهذا اعتبار يراعى في القوة الإجمالية للمسرحية. وبعد ذلك يقوم المخرج بتحليل المسرحية بالنسبة لبنائها القائم بذاته من حيث تصميمها وبنائها. وأخيرا فإنه في هذه المرحلة من التفسير الإبداعي يحدد وحدتها. ولا بد من ملاحظة أن الاهتمام الشديد في العملية إنما يكون على المجموع الكلي للمسرحية.

ويدخل المخرج في المرحلة الثالثة من التفسير الإبداعي، عندما يدرس تحديد الكيفية التي أضفى بها كاتب المسرحية بمعالجته للقيم الدرامية على المسرحية استقلالا ذاتيا، وقام بعزلها عن كل القيم الأخرى.. وبطبيعة الحال فإن المخرج في دراسته يقوم بفحص الأجزاء التي تصنع الكل. وهو يحلل كل عنصر من عناصر الحالة والموضوع والحوار والشخصية والحبكة الدرامية ليكتشف الديناميات الفردية الدرامية وإدراك كنهها على درجة كبيرة من الأهمية في عمل المخرج التفصيلي مع الممثلين.

والمرحلة الرابعة للتفسير الإبداعي تتضمن بؤرة المسرحية بمعنى تأكيد القيم الدرامية وتغليبها، واختيار مشكله درامية معينة تدفع كاتب المسرحية إلى أن يراقب مواده وينظمها، بحيث يركز انتباه جمهور المتفرجين على الهدف الذي ترمى إليه المسرحية وعلى معناها. على حين يقوم المخرج بسبرغور ديناميات القيم الفردية الدرامية لكي يستغل كل واحدة منها في العرض المسرحي، وعليه أن يحدد أنها وحدة أو أكثر في الدرجة الأولى من الأهمية وأنها له نصيب في إبرازه إلى حيز الوجود. على أن مواجهته في مجال الإخراج والعرض المسرحي، وما يقوم به فيهما من إجراء واستخدام نوع وقدر من التقنية إنما تعتمد على تحديد القيمة أو القيم الدرامية الغالبة. وهذه المرحلة من التفسير هي البحث عن الهدف الرئيسي للكاتب من كتابة المسرحية، وعن الدليل الذي يرشد المتفرجين إلى مائدور حوله المسرحية. وفشل المخرج في اكتشاف القيمة الدرامية الغالبة وتأكيدا، يمكن أن يغير قصد المؤلف ويشوه المعنى المقصود بالذات للمسرحية والذي يضافى على المسرحية وعلى

العرض المسرحى وحده. فالأجزاء تجد صلتها المقصودة التى تربط أحدها بالآخر، وصلتها بالشكل Configuration الذى من طراز المسرحية وأسلوبها.

أما المرحلة الخامسة والأخيرة فتتألف من التكامل بين المراحل الأربعة السالفة فى مثال تفسيرى interpretive Pattern يقوم على الصورة الإجمالية. والصورة التى تصدر عن عاطفة مهذبة وتحليل منظم تستخدم حافزا للإبداعية Stimulant to Creativity.

وعلى هذا يمكن القول أن التفسير الإبداعى يتألف من:

١- الإبداعية والمخرج.

٢- الاتصال الدرامى ورد الفعل، وطبيعة ومثال الدراما.

٣- القوى الكامنة للقيم الدرامية.

٤- نقاط البؤرة.

٥- الصورة لدى المخرج

التعبير الفردى:

المخرج فى مسرح اشتهر قد يعمل وهو على اتصال وثيق بالمؤلف المسرحى. ويستطيع فى هذا الصدد أن يصبح أكثر من مجرد مفسر للعرض، فهو يستطيع أن يصبح مبدعا.

إن صراع التفوق الذى حققه شكسبير فى زمانه بأن تربع على عرش التأليف المسرحى يعود اليوم وبعد مسيرة طويلة فى سنوات القرن العشرين ليظهر المخرج مبدعا حقيقيا جنبا إلى جنب مع المؤلف. وقد قال بعض النقاد إن هذا الميل يؤدى أحيانا إلى اغتصاب مكانة المؤلف المسرحى، وإلى إثارة منازعات فنية تنجم عن ذلك، وكم من خلاف دب بين عمل «كازان» Kazan مع «تينسى وليامز» Tennessee Williams ، والمخرج البريطانى «جائرى» اتهم ضمن آخرين بأنه حاد عن المعنى المقصود من المؤلف بل وشوهه، وهو يقول فى كتابه «حياة فى المسرح» Alife in the theatre «لقد رجه إلى النقد طوال حياتى العملية» بأنى أحاول خطأ أن أعبر بطريقة لا علاقة لها بالموضوع، عن تفسيرى الشخصى والمسلم بأنه محدود، وإننى أعلق على الروائع التى حظيت بإخراجها» وقد قيل إنه هو

وغيره من المخرجين أباحوا لأنفسهم حرية كبيرة فى تفسير المسرحيات. ويلوم أحد النقاد «تايرون جاثرى» على الأخص فى معرض حديثه عن العرض المسرحى لرواية «هنرى الخامس» ويستنتج ضمناً إنه مثال للمدرسة المخرجين الذين يقولون «ألا تكون هذه متعة» للمجرد التفسير».

والحق أن الاتهام ينصب على تجاوز حدود التفسير الحض إلى مجال التعبير الشخصى. ومن ثم فإن المشكلة تنطوى على دور المخرج كمفسر ومبدع وقد تعقدت المشكلة بأنه يعتقد عادة أن التفسير عملية موضوعية، وأن الأبداع الإخراجى عملية شخصية. ومهما يكن فإنه عندما تثير مسرحية ماخيال مخرج، فإنه يستجيب لذلك بتكوين صورة بصرية سمعية لها فى سلسلة من الصور.

على أن أول صورة تستدعيها المسرحية تكون بمثابة عامل منبه للتعبير. وفى اللحظة التى يقرأ فيها المخرج عنوان المسرحية يستجيب بإطلاق عنان خياله وبطريقة شعورية أو لا شعورية يتخذ حيالها موقفاً. وهذا الموقف هو نتيجة تداعى الصور الذهنية والمشاعر وتجاربها الماضية ومعرفته السابقة - وبالقدر الإجمالى لتركيبه ذهنى والعاطفى يصوغان استجابته.

وعندما يقرأ المخرج أسماء الشخصيات وأوصافها الوجيزة وعلاقاتها فى قائمة «شخصيات المسرحية» يخطو خطوة أخرى فى عملية التعبير. ثم إن وصف ديكور المسرحية، وتحديد وقت اليوم والفصل من العام، والطقس والعصر التاريخى يعملان أيضاً على إثارة ذهنه وعواطفه. وقراءة المسرحية كلمة وكلمة ومشهداً ومشهداً، وفصلاً فصلاً تدفع أفكاره ومشاعره إلى استدعاء سلسلة من الصور تكون بمثابة مثال يسفر عن صورة أكبر للمسرحية برمتها. وغنى عن القول إن كل صورة من الصور تتسم بطابع فردى لدى المخرج المعنى بالذات. وإى شخص آخر لا يمكن أن يستدعيها أو يتصورها بالطريقة نفسها وهذا يعنى أن كل مخرج يتصور المسرحية ويدرك ما تنطوى عليه ويخرجها بطريقة تختلف عن الطريقة التى يتوصل إليها شخص آخر. ومن ثم هل يستطيع كل واحد أن يعبر عن صورة المسرحية فى نظر مؤلف المسرحية أو عن غرضه المقصود من كتابتها؟

إن «تايرون جاثرى» Tyrone Guthrie يجيب على هذا فى كتابه آنف الذكر: «إن معنى أى عامل فنى له طابع ذاتى، هو مالا يعتقد المؤلف أنه يمينه. وإذا كان المعنى الموضوعى لعمل فنى معروفاً، فإنه لن يكون ثمة محل لوجوده، فهو يوجد فحسب للإيحاء

ب طرق عديدة يمكن بها مواجهة حقيقة غير محدودة. وكل تفسير له طابع ذاتي شخصي، ويكون اقرب الى الحقيقة الموضوعية لدى البعض، ولكنهم ليسوا بالضرورة أهم من الآخرين. والصعوبات الفطرية الكامنة في اكتشاف المعنى المقصود الموضوعي بالضبط لمؤلف المسرحية تؤيد هذا الرأي.

فكيف يستطيع المخرج أن يجد هذا المعنى المقصود؟ هذا ما يجيب عنه « فرانك ماكملان » Frank McMullan في هذه الدراسة.

إذا كان المؤلف على قيد الحياة فإنه يستطيع أن يقول ما هو. ولكن عندما يقول ما هو المقصود، فإنه قد يكون في ذلك معتمداً في المقام الأول على خياله، وقد لا يكون على علم تام بأن ما يتصوره سوف يتعرض لتغيير عندما يوضع على خشبة المسرح. فالوجود الذاتي لشخصيات كما تعرضه شخصيات الممثلين وأصواتهم وسلوكهم يمكن أن يكون مختلفاً تماماً عما يتصوره من قراءة الصفحة المطبوعة. ويمكن أن تتعرض الصفات والقيم والمعاني للتغيرات. بل أن مؤلفي المسرحيات المحنكين كثيراً ما يقصرون في أن يأخذوا هذا في الاعتبار. إن كتابة المسرحية شيء، ورؤيتها والحياة تسرى فيها بالجهود التي قام بها المخرج والممثلون ومصمم المناظر مجتمعين شيء آخر.

وثمة مظهر آخر لهذا الأمر، هو أن مؤلف المسرحية يمكنه إن يقول أن القصد من المسرحية هو كذا وكذا وكذا، ولكن المسرحية كما كتبت قد لا تبرز ذلك القصد. فمؤلف المسرحية قد يقصد شيئاً، ويكتب شيئاً آخر. والمخرجون الذين تصدوا لإخراج مسرحيات جديدة يعرفون أن هذا صحيح، ويزداد الأمر تعقيداً بأن مؤلف المسرحية يسجل أحياناً أحاسيسه وأفكاره التلقائية المحددة ويقرأ فيما بعد في عمله ما يسمى بالقصد.

وثمة آخرون يقرأون النص المسرحي أو يرونه وهو يؤدي، وقد لا يتيسر أو يتيسر وصول هذا القصد إليهم. وأحياناً يستطيع مؤلف مسرحي أن يصوغ قصداً ويعجز عن إبرازه في الكتابة. ولكن ماذا عن المسرحيات الكلاسيكية التي بفضل جودة كتابتها، وما تتسم به من فنية تبرز معناها والقصد منها؟ إن مسرحيات شكسبير Shakespear وهي من أعظم المسرحيات الكلاسيكية، كتبت باللغة الإنجليزية والتي تخرج أكثر من أي مسرحيات أخرى يمكن أن تعتبر من هذا القبيل.

تاريخ نقد المسرحيات، الشكسبيرية، وعرض مسرحيات شكسبير تقدمان لنا دليلا كافيا على أن كل مسرحية قد فُسرَت وإُخرجت بمختلف الطرق، ولم يكتشف بعد المعنى الموضوعي النهائي والمتفق عليه - وعلى الصعيد العالمي - أى معنى واحداً. لقد كانت هناك تفسيرات وعروض مسرحية عديدة موفقة وفعالة لمسرحية «هاملت» Hamlet . والعروض المسرحية لرواية «هاملت» فى المسرح الحديث - جون ياريمور (٣) وجون جيلجود John Gielgud جديرة بالذكر، ففيها لم تُفسر شخصية «هاملت» بل قدمت بطريقة مختلفة فحسب، فقد تم تفسيرها وقد مت أيضا الشخصيات الأخرى والمشاهد المختلفة فى المسرحية. وترتب على هذا. أن الإخراج وعناصر العرض المسرحى الفيزيائية كانت مختلفة. ومهما يكن من أمر فإنه يمكن إن يقال أن كل عرض مسرحى من هذه العروض يمثل للعروض المسرحية الأخرى فى مظاهر معينة بالذات، وقد أبرز كل تفسير، وكل عرض مسرحى المساءة والمعنى الجوهرى فى المسرحية. ولم تسمح النزعة الشخصية لدى المخرج والممثلين فى كل منها بدرجة من الحرية فى التعبير الفردى، ولكن إطار التأويل الذى أُرست قواعده المسرحية وضع قيودا عليها. وما قيل عن «هاملت» يمكن أن يقال بصفة عامة عن مساءة مكبث Macbeth وإن كانت تقدم أحيانا كميلودرامات اليزابيثية عيفة باتفاق علماء ونقاد عديدين.

أما الكوميديات الشكسبيرية و«الكوميديات السوداء» بصفة خاصة فلها تفسيرات مختلفة، وعروض مسرحية أوسع نطاقا وأكثر تشعبا للتراجيديات. وقد سمح المخرجون لأنفسهم تقريبا بحرية لا قيد عليها فى إخراج هذه المسرحيات دون أن يظهروا إلا اهتماما ضئيلا بالتفسيرات التقليدية، وما يمكن أن يعتبر معناها العام ونغمتها العامة.

وقد كانت التراجيديات العظيمة المعترف بها بصفة عامة والتي تثار حولها الخلافات بين آراء النقاد فى أضيق الحدود، كانت عرضة لتعبيرات إخراجية محددة أكثر من المسرحيات الأخرى. ومع ذلك فإن الحقيقة هى إن كل مسرحيات شكسبير أفادت فى الأدلاء بتفسيرات لها طابع ذاتى للدرجة كبيرة من المخرجين وقد كانت هناك فحسب مسألة قدر من الحرية الشخصية.

وأصبح واضحا بالتالى إنه لا بد من السماح بشئ من الحرية للمخرج بسبب المشكلات العملية التى ينطوى عليها تفسير وعرض المسرحيات التى كتبت أصلا لإخراجها

على خشبات المسرح، ولجماهير المتفرجين الذين يختلفون تماما عن جماهير متفرجين اليوم.

وأكثر من ذلك يبدو أن المسرحيات الكلاسيكية تقتضي قدرا معينا من الكتابة ثانية وفي شكل جديد لجماهير المتفرجين المحدثين، ولا يمكن توصيل المقصود الأصلي منها من جميع الوجوه. ثم إن الظروف الطبيعية للعرض على خشبة المسرح لم تتغير وحدها فحسب، بل تغيرت أيضا مواقف المتفرجين، ولنضرب مثلا واحدا.

تفيد الدراسات العديدة أن مسرحية تاجر البندقية، مسرحية تدور حول يهودى مضحك، قلما تفسر وتخرج اليوم على هذا النحو. إن القيم الدرامية تتغير بمرور الوقت، بل أن المسرحيات فى العقود القليلة الماضية عرضة للتقييم ثانية بسبب التغيرات التى حدثت فى الفكر العالمى وفى إحساس الناس، ولذلك فإن المخرج الآن يجد أن من الضرورى أن يؤكد قيما معينة لم تكن ذات أهمية من قبل عندما كان الناس يتصورونها ويكتبون عنها.

ولو أخذنا مسرحية «الأشباح» لإيسن Ghosts فلا يمكن أن يكون لها المعنى نفسه الذى كان لدى الجماهير الأصليين. وأهميتها بالنسبة لنا اليوم توجد على الأخص فى شخصية سز الفنج Alving فالمشاهد الموضوعية الطويلة بينها وبين الراعى «ياستور ماندرز» pastor Manders من الصعب أن تستحوذ على اهتمام جمهور حديث من المتفرجين، بل أن هناك مسرحيات عديدة كتبت منذ الحرب العالمية الأولى فقدت معناها الأصلي وتستلزم اهتماما مختلفا خاصة إذا أريد لها أن تكون مقبولة على الإطلاق لجمهور المتفرجين اليوم. وإذا كان المخرج مهتما بسيكولوجية جمهور المتفرجين وردود الفعل لديهم فعليه أن يفكر فى هذا، ويجب أن يكون للمعنى الأصلي لدى المؤلف وما يقصده مرونة تفسيرية لكى يكتب لها البقاء. ولاشك فى أن المخرج الذكى والعملية يجب أن يتمتع بالخيال والمرونة فى التفكير فهما ضروريان للإخراج. على أن الإبداعية فى التفسير ضرورية، ولكن هل تمتد إبداعيته مثلا إلى تغيير متعمد ينطوى على تعنت لقيم مسرحية للاستفادة من الظروف العالمية الموقفة ١٩

إن هذا السؤال يمكن أن يطرح من بعض العروض المسرحية الشكسبيرية التى قدمت قبل الحرب العالمية الثانية تماما وأثناءها. ويمكن طرحه من خلال العرضين المسرحيين

لرواية «كوروليانوس» Coriolanus و«يوليوس قيصر» Julius Caesar التي فسرنا على أساس تطاول الفاشية في الصراع مع الديمقراطية، ومن الواضح أنه لم يقصده شكسبير أصلاً. ثم إخراج أورسون ويلز Orson Welles ليوليوس قيصر عام ١٩٣٧ كان في حينه بصورة رائعة ومثيرة لجماهير المتفرجين، إذ كان هؤلاء على علم يثير في نفوسهم الحسرة، ومعرفة بالذكائريين الشريريين المعروفين بالسلب والنهب (هتلر وموسوليني) وكان إخراج المسرحية بأسره يقوم بالتأكيد على تفسير أفاد من معناها في حينه ولاشك أن خشبة المسرح المجردة، في البزات العسكرية الحديثة التي كان يرتديها الممثلون، واشتعلت الضوء النفاذة، وأنغام الموسيقى ذات الإيقاع المتشاكل والخافتة بالإضافة إلى الأسلوب الواقعي الهادئ في التمثيل قد انتزعت المسرحية من عصرها، وجعلتها معاصرة باستثناء الشعر فيها.

ولكن للندارس مع ذلك أن يتساءل هل كانت هذه مسرحية شكسبير؟! لم يكن هناك شك في أنها لم تكن مسرحية شكسبير التي أقيمت لجماهير المتفرجين تترقب مشاهدتها، ولم تكن مسرحية شكسبير التي درسوها في المدرسة الثانوية وهم متبرمون منها، ولم تكن مسرحية شكسبير كما قدم لها «جرانفيل باركر» Granville Barker ولكنها كانت فناً درامياً ومسرحية شكسبيرية ناجحة رؤيت في ضوء جديد له مغزاه بالنسبة لجماهير المتفرجين المحدثين.

والحقيقة أن عرضاً تقليدياً للمسرحية، حتى لو قام به ممثلون من النجوم وهم يرتدون الشملات الرومانية، وأخذوا يلقون بالخطب المشهورة التي تذكر الناس غالباً بالخطب التي تلقى في محكمة، كانت على الأرجح تنطوي على أهمية ومعنى ضئيلين وإثارة أقل كثيراً لأناس على حافة حرب عالمية. فهل يلحق المخرج ضرراً بمسرحية حتى لو كانت كلاسيكية بوضعها في سياق فكرة معاصرة؟ هل مسرحيات شكسبير تصلح لعصر ما بالذات ولا تصلح لكل عصر؟

ولمة لإيضاح حرية المخرج في التفسير، هو ميل بعض المخرجين إلى مسرحيات تحمل أفتانين دعائية .

لقد تعرضت المسرحيات في القرن التاسع عشر والعقدين الأولين من القرن العشرين، بصفة خاصة للدعابة، فالمسرحيات التي تدور أحداثها في عصر معين، وتشمل المسرحيات الكلاسيكية كانت من الضحايا أيضاً. وفي العروض المسرحية التي تواجه على

هذا النحو تصبح المسرحيات من قبيل الدعابات التاريخية. ويقوم المخرجون بمحاولة صغيرة لتفسير المسرحيات - محاولة لا تزيد عن التعليق عليها بطريقة تدعو إلى السخرية من القيم الدرامية الأصلية. وأكثر ماعولج من الميلودرامات الرومانسية عولج بهذه الطريقة، لإدخال البهجة على قلوب المتفرجين في القرن العشرين. واستمرت المسرحيات والعروض الموسيقية في العشرينيات في السخرية والضحك. وعالج مخرجون بطريقة مماثلة بعض المسرحيات من عصر اليزابيث وعصر استعادة الملكية Restoration بالجلتيرا بل إن أعمال شكسبير لم تنج من سوء المعاملة المذكورة. وهنا يطرح سؤال؟

أليس هناك حد لحرية المخرج في التعبير الفردي؟ ولعل الإجابة توجد في فلسفة المخرج الخاصة بشأن وضعه في تسلسل درجات العلاقات والالتزامات الفنية في المسرح، إذ أن عليه بعضه خاصة، أن يقرر ما إذا كان في خدمة الدراما أو أن الدراما في خدمته؟ فإذا قرر الأمر الأخير فإن في وسعه أن يستخلم المسرحية هيكلًا لمسرحية ميتة يبالغ في تفاصيلها لتكون تسلية في المساء من أجل نزعة الاستعراضية الشخصية وإشاعة الأبهة في اللحظة في قلوب المتفرجين. وهو بخدمة الدراما يستطيع أن يسعى لكي يجد المعنى العام المقصود من المؤلف المسرحي مهما كان ذلك صعباً. وهذا يمكن عمله، حتى لو كانت مقتضيات العصر وظروف العرض على خشبة المسرح تضطره إلى أن يؤكد بعض وجوه للمسرحية التي لم تكن مقصودة أصلاً، وذلك بالحفاظ على الصفات الروحية والفكرية في المسرحية، ورفض تشويه المسرحية الأصلية لإبداع شيء جديد.

ويستطيع المخرج بمخالفة المسرحية الأصلية أن يحقق درجة رفيعة من الفن في عمله عن طريق «قوة التمثيل بطريقة إبداعية وفق قواعد ابتكارها ومع أن المسرحية، كعمل فني بإبداع فردي يستلزم تقييماً شخصياً، حتى عندما يكون مؤلف المسرحية ملتزماً بمبادئ معينة بالذات، فإن برسم المخرج أن يعرف كيف يخلق عملاً مسرحياً بالنص. ويجب أن يرى نفسه مبدعاً تالياً - خطوة واحدة عن المبدع الأساسي وهو مؤلف المسرحية، وبهذا تعوزه حرية مطلقة في التعبير. إنه مفسر ومبدع يؤسس إبداعه على تفسير المسرحية التي تعرض وعلى الأساطير التي تخرج منها. وهو بهذه المثابة، شأنه شأن كل الفنانين المبدعين يعمل متوسلاً بخياله وإدراكه وحكمه لإبداع شيء ما - هو تفسيره وإخراجه الخاصين الفرديين، وتبدأ إبداعه بالحاظر impulse على الإبداع.

اندفاع الخرج:

كل شخص لديه رغبة عارمة في الإبداع Creative impulse وتجذب تعبيراً عنه عند كل فرد. وهذا التعبير ليس دائماً فنياً، فهو يختلف في القوة التخيلية والشدة من فرد إلى فرد. ويمكن من حيث القوة التخيلية والشدة أن يحقق ذروة الفن. أما الرغبة العارمة في الإبداع في أدنى المستويات والتعبير الفني فشكل يزيجه الفراغ والتسلية.

أما التعبير لدى المخرج الفنان فيقوم على رغبة في قول شيء ما عن الحياة. ولكي يكون الفرد مبدعاً يكون شبه إله على حد التعبير الفني، وهو في الوقت ذاته يعبر عن الرابطة بين الله والإنسان. وهذا بالطبع مصدر غبطة روحية عميقة. وفضلاً عن ذلك فإن الدافع إلى الإبداعية قائم متجدد أبداً، كما لا يمكن إشباع حاجاته أبداً. ويقال في الفن «إن السبب الذي يدعو إلى الإبداع على إبداعية متجددة هو أن كل عمل مضاف يأتي معه ينصر من عناصر الاكتشاف الذاتي»، والإبداعية بمثابة حياة تستمر طوال العمر، لأن معرفة الإنسان Man's Self - Knowledge ذاته بحث لا ينتهي.

وهكذا فإن الإبداعية هامة للفنان. ولكن لماذا هي هامة بالنسبة للآخرين؟ لأنه كما يكتشف الفرد المبدع ذاته من خلال إبداعه فإن العالم كذلك يعرف نفسه عن طريق إبداع فنانيه. ويصدق هذا على الإبداعية في المسرح والموسيقى.

إن المخرج الفنان عندما يقرأ مسرحية أو يسمع عن أو يشاهد مسرحية قد يقول لنفسه «يجب أن أقوم بإخراج تلك المسرحية وهذا يعبر عن رغبته في أن يبدع. وإخراجه مسرحية بعد أخرى هو محاولة للتخفيف من حدة هذه الرغبة. إن الفنان يكتشف مع كل مسرحية تالية في الإخراج شيئاً عن ذاته وعن الحياة، من خلال شخصياتها ولقائها وتمثيلها. وهو بدوره يكشف لأفراد جمهور المتفرجين شيئاً عن ذاتهم وذاته.

العملية الإبداعية:

قد تحدث الإبداعية نتيجة إلهام، أو يمكن أن يستحثها بوعى أو بغير وعى، حافظ يصدر من الحياة والمسرحية والأوساط، لإبرازها إلى حيز الوجود. والحق أن وجود الحوافز للإبداعية إنما يحص بها المبدع في لحظة يتملك بها ما يعرف «أكثر من حالة عادية

للعاطفة. وتلك هى الحالة الإبداعية. ويقال إن من العياقة من كان يتعامل أفيونا، ومنهم من كان يشرب ليستحث العاطفة الأبداعية. وهذه الحالة هى إحدى العواطف الرفيعة التى يكون فيها المبدع شديد الحساسية للحوافز السمعية والبصرية والذهنية والحسية. واستجابة لهذه الحوافز تتكون صورة يمكن أن تكون فكرة تصويرية أو صورة ذهنية أو رمزا أو استعارة أو تشبيها أو تجسيدا حيا آخر أو تصويراً لرد الفعل العاطفى لدى المخرج بالنسبة للمسرحية باعتبارها وحدة متكاملة. وعلى سبيل المثال إذا كان ممثل يقوم بتعليم ابنه جدول الضرب فى الوقت الذى تقوم فيه الأم بتعليم الابن الآخر مبادئ الدين. وإذا استطاع المخرج أن يصل إلى فكرة تصويرية تلخص معنى المشهد، فإن فى وسعه أن يخطر الخطوة الأولى فى إبداعية الأعراج. وتتألف الخطوة الثانية من تحديد التقنية المطلوبة لنقل هذه الفكرة التصويرية. ويمكن التعبير عن الفكرة التصويرية للمشهد بالكلمات (يمكن إنقاذ الجنس البشرى بأسره بالمعرفة). ولتوصيل هذا المعنى للمتفرجين بصريا يجب أن يكون الأب والأم قريين من قلوب أطفالهما لتعليمهم. ويمكن أن يضع الأب والابن الأول فى أحد جانبي خشبة المسرح، والأم والابن الثانى فى الجانب الآخر. لكن الوجدتان البصريتان ستكونين منفصلتين. ولكن إذا أريد إنقاذ الجنس البشرى فإن على الأسرة أن تبقى معا، ويجب أن يساعد بعضهما بعضا. ومن ثم فإن المخرج إذا وضع أفراد الأسرة حول مائدة أو فى الوسط أو معا، فإن هذا التجمع ينقل إلى المتفرجين بوضوح معنى المشهد بأكمله. وبهذا يمكن مسرحية فكرة تصويرية بطريقة إبداعية.

وهذا العمل الخلاق يتضمن مائسميه إدراك كنه فكرة غير منطوقة، ويجب دعمها كاملة ومكثفة؛ وإثارة (أى الفنان) الذهنية إلى درجة الحمى. فالفكرة فكرته هو وإذا ما فقد سيطرته عليها وتعرض للبلبله بالمادة أو لشرود الذهن بسبب أشياء لا ترتبط بالموضوع، فإنه لن يكون هناك رمز يدعو للتمسك بها. إن عقل المخرج ينبغي أن يكون نشطا بدرجة شديدة فى حين يتخذ مفهومه الفنى شكلا ما.

وفى إحدى المسرحيات كان على الممثل الذى يقوم بدور المتبنى لأحد الفتيان أن يؤدى قطعة فى نهاية الفصل ترمز إلى موقفه بأسره كشخصية فيه. واحضر الفتى المتبنى خطيبته معه إلى البيت لتلتقى بوالده بالتبنى. وفى نهاية المساء يغادران البيت ليذهبا إلى بيت الفتاة. وبعد أن يقوما بالخروج مباشرة يدير الأب بالتبنى ظهره للمتفرجين. وفى بقاء

جمع أصابعه فى قبضة محكمة وكان هذا يرمز لفكرته وموقفه بطريقة أبلغ مما يمكن للكلمات أن تعبر عنهما. ولم يكن لقبضته المتشنجة معنى مفهوما للمتفرجين فحسب، بل كان ذلك أيضا لأصابعه التى تبدو مثل مجسات عديدة لأخطبوط تغلق على «جوليان» Ju- lian الابن وخطيبته الذين لاتراهما العين فى راحة هذا الأب الفائرة. وعلى ذلك فإنه لابد أن هذا العمل الرمزي يعنى أو يفهم وعى، مائلا فى ذهن المخرج أو الممثل أو فى ذهنهما معاً. وكثيرا ما يدع المخرج والممثل دون أن يكونا على وعى بحافزهما على هذا. ولعل هذا الجزء من العمل لم يتأتى من استخدام الرموز بل بمعرفة بسلوك الشخصية. ومع ذلك فإنه ليس من شك فى أن الرمزية جعلت السيكولوجية واضحة.

وفى عرض مسرحى لرواية «الأشباح» لإبسن Ibsen استخدمت ممثلة تقوم بدور مسز «الفنج» Alving أو المخرج رمز الصليب عند إسدال الستار فى نهاية المسرحية، وكانت تقف فى النافذة وذراعاها ممدوتان، بينما كان «أزوالد» يصرخ قائلا «الشمس... الشمس...» إن أهمية الصورة لدى المخرج تكمن فى قيمتها كحافز للإبداعية، وهى تثير العواطف وكذلك الذهن وتبث وتشجع الإلهام. ويمكن أن تصور شعورا غامضا شاردا أو شعورا محددا ودائما وفكرة مجردة أو صلبة متماسكة. ويتحدث «هارولد كليرمان»⁽⁵⁾ Harold Clurman وهو يكتب عن «مبادئ التفسير عن بلورة أفكار المخرج فيقول: «.... بين جوانحه حس عام بالمسرحية.. والحس بالمسرحية أسميه مزاج Mood وليس إدراكا ذهنيا لموضوع المسرحية فهذه وظيفة نقدية.. إنها صورة شخصية أو إحساس ذاتى لدى المخرج. وكان أول رد فعل لى لمسرحية «استيقظ وغن» Awake and sing لكليفورد أودتس Clifford Odets إحساسا بالانكون» بمعنى ما يوصف بأنه ألوان متنافرة، توضع بشكل تكمى فى بقع غير مستوية، واحدة فوق الأخرى أو فى تركيبات غ- متجانسة للأشياء وأصوات فى لحن مصاحب للحن آخر وفى حين أن هذا اللاتكئون مثل كل فوضى تحل بالنظام، له جانب الكوميدي. إنه فى هذا المثال بمثابة سوداوية كئيبة بصفة جوهريه.

أما روبرت لويس⁽⁶⁾ Robert Lewis (من كبار المخرجين الأمريكيين) فيوضح استخدام الصورة فى المجال العملى للإخراج عندما يكتب عن إخراجة لمسرحية «قلبي فى الأرضى الجبلية» My Heart in the Highands «لوليم سارويان» Willian Saroyan «.... إن طبيعة النص المسرحى الذى كان معالجة قصصية وشاعرية لفكرة، اقتضت إخراجا

مسرحيا يلورها بمفاهيم مسرحية، لأنها بدون هذه المعالجة سوف تبدو مفككة ومتقطعة الأوصال. وبالإضافة إلى العمل العادى، عن المعنى السيكولوجى وتطور الأداء المسرحى فقد كان من الضرورى إذن إيجاد التعبير الشاعرى لذلك المضمون وأوضح طريقة لقوله وأبسطه، أو إذا شئت الطريقة للمهذبة كل التهذيب.. وذلك للبحث عن أرفع تعبير عن خاطر فجائى معين. وللوصول الى صورة تحمل الشعور

فمثلا يعزف الرجل المعجوز بالبوبو لحن أغنية لأهل القرية فيعطونه طعاما. وكان الإحساس الذى يراودنى فى هذه اللحظة هو أن الناس ينفذون بواسطة الفن. وكانت الصورة التى خطرت بذهنى هى:

نبات زهر ينما يروى فترجمتُ هذا إلى قالب مسرحى Staging بوضع الرجل المعجوز فى الشرفة وهو يعزف فى بوقة مع أهل القرية وهم مجتمعون فى تماسك شديد مثل شجرة، وقد نصبت هذه الشجرة من أناس راكمين لطفل مرفوعا عاليا على كتفى أحد الأشخاص، وذلك بحمل كل شخص على إخفاء صنفه المكون من الطعام وفى بطنه، ينما تعزف الموسيقى، يحملون جميعا هباتهم عاليا كما لو كانت هذه الهبات تبرز من فروع شجرة كبيرة.

كان هذان إيضاحين لاستخدام الصورة الإخراجية، الأول يبين من حيث التفسير أنه يمكن تصوير المسرحية كوحدة كاملة، والثانى يبين كيف يمكن لتفسير ان يصوغ المسرحية التصويرية الفعلية لمشهد ما.

وعند إخراج الفصل الأخير من مسرحية «بيت الحسرة» Heart break House «لبرنارد شو» Bernard Shaw تتكون فى ذهن المخرج صورة مقبرة توحى بها أوروبا المضمحلة المتعصرة التى يرمز إليها هذا البيت، تمثلها سفينة للدولة. والشخصيات التى تجلس ساكنة لا تتحرك على الشرفة وهى بمثابة شواهد قبور عديدة مغطاة بالطحلب، وهى مستقيمة منتصبة لا تتنى.

وثمة مثال عملى آخر لتوسل المخرج بالتصوير الحسى يمكن إيضاحه بمشهد يتضمن الزفاف فى مسرحية «شكسبير» «ترويض المرأة السليطة» Taming of the Shrew فعند دراسة المشهد الذى فيه يصف «جرىمو» Gremio حفل الزفاف الذى أقيم بعيدا عن خشبة المسرح، يمكن للمخرج أن يصوره بصريا مدفوع بحافز الصور المختلفة التى يذكرها، فيقرر أن يظهره على خشبة المسرح. وكما هو متصور يتضمن موكبا للزفاف. وبما أن روح

المسرحية كوميديّة من النوع الذى يكثر فيه الصياح والمزاج الخشن، فإن الموكب لا يمكن تنفيذه بجديّة أو بطريقة واقعية، ويمكن يوعى أو لا وعى مشاهدته كما لو كان قاطرة (والقس على رأس الموكب) تتبعها عربات مختلفة (الشخصيات الأخرى) ولكن القطار لا ينزلق على السكك الحديدية بنعمّة وباستمرار فهو ينطلق إلى الأمام ثم يعود إلى الخلف على دقة مرخّمة. وبناء على هذا فإن اللحن الموسيقى يؤلف للقيام بهذا. وهذا مثال من (شغل مسرحي) يتطور من صورة.

وهناك مثال آخر يمثل عرض مشهد موت «هاملت» Hamlet على خشبة المسرح، بصوره وهو يموت على العرش. والصورة يمكن أن تنبثق من فكرة ساخرة مؤداها أن «هاملت» شغل عن الوفاة بالعرش الذى لم يتنسمه أبدا وهو على قيد الحياة. وكان «كلوديوس» Claudius فى وضع لا يستطيع فيه أن يتدخل أو يقتصب حقوقه. وثمة صورة أخرى لدى المخرج واضحة فى العرض المسرحي، وفيه جعل المخرج «هاملت» يحمل على درع Shield بمصاحبة غناء من جوقة ترنيم ملكية.

واستخدام التصوير الحسى فى عمل المخرج مع الممثلين حافظ مشير جدا للمخرج والممثل على السواء فمثلا يمكن للمخرج أن يتصور شخصية فى شكل برميل، ويمكن التعبير عن صفات الشخصية التى تشبه لا يبطنه الضخم فحسب، بل بنبرات صوته العميقة فى مشيته التى تشبه دحرجة برميل. وقد أفرد «ميكائيل تشيكوف» Michael Chekov فى كتابه «إلى الممثل» To the actor فصلا عن الصور يقول: «إنه ما أن تتكون فى ذهنك صورة، فإن عليك أن تطرح عليها أسئلة و«ترى» صورة شخصية تقوم بحركات معينة، وتشارك فى علاقات الشخصية المختلفة ويقول: «إن الصور التى أراها بعين العقل لها سيكولوجيتها الخاصة مثل كل الناس الذين يحيطون بى فى حياتى اليومية».

«إن إليا كازان» Elia Kazan قال لمصمم مسرحية «الهروب إلى مصر» Flight into Egypt لجورج تابورى George Tabari إنه يجب أن يكون فحشا على شكل حفرة hole-like trap له ممشى طويل للهروب، كانت لديه صورة الشخصيات عن معنى المسرحية. ومن الواضح أن الصورة الإخراجية يمكن أن تترجم إلى كل المظاهر المختلفة لعرض المسرحية.

والخروج إذ يبحث عن حافز للتصوير الحسى سوف يجد أن الكلمات والنماذج الكلامية مصادر مساعدة. أما أ. س. برادلى A. C. Bradley فى كتاب التراجيديات الشكسبيرية يبين بوضوح أهمية الجو والتصوير الحسى الصادرين من قصائد المسرحيات وحديثه عن سواد الليل، وحمرة الأفعال النمودية فى مسرحية «مكبث» يمكن أن يعتبر دليلا على المزاج والموضوع والتفسير الإجمالى Total or over all للمسرحية. وقد أشارت دراسات الصور الذهنية للكلمات والتي أعقبت العمل الرائد «لبرادلى» إلى الطريق الذى يؤدى إلى اجراء تفسيري علم لمسرحيات شكسبير.

اما «جى ويلسون نايت» G. Wilson Knight (V) فى كتابه عجلة النار Wheel of fire فيوضح بصورة رائعة استخدام الصورة والرمز والاستعارة فى تفسير أعمال شكسبير. وإشارته بشأن العمليه الإبداعية لتفسير أعمال شكسبير صحيحة أيضا لكل دراما .

ولتفسير العمل إبداعيا يجب على المخرج أن يقمر نفسه فى المسرحية ويمتزج بها. ويشير «ويلسون نايت» Wilson Knight إلى أن التفسير يميل إلى الامتزاج بالعمل الذى يحلله.. وبالتمازج بالمسرحية يصبح المخرج جزءا من عالم المؤلف المسرحى وهو عندئذ يستطيع حسب ما يقول «نايت» Knight أن يجعل التفسير إعادة بناء لرؤية وهى الرؤية الإبداعية للمؤلف أما الإحساس بالرؤية وإدراك كنهها، فهما بداية التفسير والهدف الذى يرمى إليه. والمسرحية نفسها هى أساس إعادة البناء. ولكن معرفة عالم المؤلف وحياته؟، وعمله الدرامى، ومقاصده الإبداعية وتقنيته تساهم كثيرا فى هذا الإدراك لكنه المسرحية.

ولمة مثال كتبه «أونيل» O'Neill عن مسرحيته «الرحلة الطويلة للوطن» The long Voyage Home، ومسرحياته الأخرى عن البحر من واقع تجاربه الفعلية، وملاحظاته عن الحياة فى البحر وهى تصور أشياء رؤيت ووعتها الذاكرة واستشعرت... وقد أبدعت مستخلصة من عواطف ومواقف.

ولكى يدرك المخرج مسرحية «الرحلة الطويلة للوطن» عليه أن يدرس ويستوعب إحساس «أونيل» O'neil ومعنى مسرحياته الأخرى التى تدور حول البحر، وكتاباته عنها، والروايات المختلفة عن طريقته ككاتب مسرحى. كذلك دراسته للظروف للسفر بحرا ودراسته للظروف الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية والثقافية على الصعيدين الوطنى والعالمى وقت كتابة المسرحية. ثم دراسة «أونيل» كشخص فى هذا الوقت المعين بالذات من حياته. كل

هذا يساعد المخرج على أن يفهم المسرحية وبصفة خاصة وجهة نظر الكاتب من الحياة كما تمثلها المسرحية. ودراسة بنية Physical للمسرح والممثلين وجمهور المتفرجين الذين كتب لهم أوليل سيكون معين له أيضا. وإن معرفة بالأدب الدرامى وموضوعيته وتقنيته وتقاليد، والنقد الدرامى للعصر تكون فى منتهى الاهمية وضرورية.

إن اكتشاف عالم الكاتب المسرحى ورؤيته الإبداعيه بمثابة مصدر لصور خيالية للتفسير والعرض المسرحى. ومها يكن من أمر فإن استجابة المخرج للصور الخيالية واستدعاءها يتطلبان حالة معينة من سعة الإدراك A State of Mind.

على أن التقبل الإرادى الإيجابى Positive Of Receptivity بدون قوى مزعجة من التساؤل والنقد ضرورى لتحقيق احساس خلاق وإدراك للأمر. وكما يشير إلى ذلك «نايت» Knight بقوله: «إننا ينبغي ألا نفكر فى الحقيقة تفكيراً ينطوى على الإطلاق، بل يجب أن نفسر تجربتنا التصورية الأصلية إلى وعى بالمنطق والفكر، مع الاحتفاظ بشئ من ذلك الايمان الذى هو سمة من سمات الأطفال والذى تتمتع به فى المسرح».

والمخرج باستجابته للمسرحية لأسباب إبداعيه يجب أن يعرب عن مشاعره وأفكاره، بعد أن يطلق لها العنوان لكى يبدأ الإعداد الإبداعى. أما القراءات الأولى لمسرحية فينبغى أن تستخدم بدقة ووضوح لاستدعاء صور تلقائية طليقة تماما. وهذه الصور قد تكون تصورا حرفيا لسلوك الشخصيات فى محيطاتها المسرحية الخاصة، مثل سلسلة متتابعة من «إطارات» Frames صور متحركة لعمل تفصيلي، أو قد تكون استعارية أو رمزية، وكلا النوعين من الصور مثير وخلاق. ومهما يكن من أمر فإن الصور الاستعارية والرمزية لما كانت تصويرية لا نوعية بالذات، تميل إلى أن تحرك المخرج إلى القيام بإبداع مستمر أكثر من مجرد إبداع نهائى ناشئ من التصور الحرفى لشئ ما. فإذا صور المخرج عند قراءة مسرحية «الرحلة الطويلة للبيت» بالتفصيل حاجزاً لجزء من المدينة بجوار الماء، بالشخصيات وهى تتحرك فى سلسلة من الصور الحرفية Literal فإنه يميل إلى أن يوقف الإبداعية. وإذا تريث فحسب إلى أن يستطيع عمل صورة طبق الأصل من كل شئ فى العرض المسرحى الفعلى كما تصوره، فى حين إنه إذا استخدم الاستعارات والرموز ليقلد المسرحية بمظاهرها، فإن صوره تصبح عاطفيا وإدراكيا مستدعية evocative ومولدة لشئ يفدى الخيال للقيام

يأبدع متزايد ومتدفق أبداً. وهذه الأنواع من الصور قد لا تأتي بهذه الحرية أو هذه السهولة مثل الصور الحرفية، ولكن يجب حفظها بل والسعى وراءها.

ريداً اختيار الصور وترتيبها عن طريق الإدراك اللاوعي، والحدس للعلاقات والنماذج النظرية في تصور الكاتب المسرحي وقصده والتصميم المسرحي للرواية المسرحية. وعندما يصل المخرج إلى الخطوة الأخيرة في إجراءاته التفسيرية للمرحية عليه أن يسعى عن وعي للصور التي تطابق الترتيب، والتصور الذى يبرز إلى حيز الوجود من رؤيته التفسيرية للمرحية. أما الصور الفردية للعناصر المكونة للمرحية فسوف ترتب نفسها في نموذج يمكن إدراكه وهو يقرب إلى صورة كبيرة إجمالية للمرحية برمتها.

وفى البحث عن صورة إجمالية مسرحية «الرحلة الطويلة للبيت» قد يتصور المخرج أن المسرحية فخ a trap وهذه الصورة الكبيرة المعنية بالذات ممكن أن تثير مشاعر وأفكار المخرج التى تبرز إلى حيز الوجود من صور أصغر لقيام صيادين بصيد حيوانات بالفخاخ، وهذه النتيجة يمكن الحصول عليها من شخصيات وحبكة وموضوع المسرحية التى تدرك بشاعرية انطلاقة. ثم عند استخدام المخرج تصوره للمرحية، فإنه قد يقسم الشخصيات إلى صيادين وإلى فرائس للصيد، وهكذا يقوم بتنشيط صورته بتغيير الصيغة الإسمية للكلمة إلى الصيغة الفعلية لها: يقع فى شرك To entrap... وصورة يقع فى شرك يمكن أن تكون أساساً لكل الإبداعية لإنتاج هذه المسرحية من إخراج وتمثيل ومناظر وأزياء وإضاءة وصوت.

الإبداعية والذهول المفاجئ:

والمخرج إذ تملكه العاطفة الجمالية يتصور لحظة بشاعرية انطلاقة أو استعارة بطريقة مبتكرة غير متوقعة ان جمهور المتفرجين سوف يباغت ويفرى بالتحرك إلى ضحك مفاجئ ينطوى على الانتهاج أو إلى إثارة عظيمة.

وتتألف العملية الإبداعية من إيجاد شئ لم يكن موجوداً من قبل أو من تغيير شئ موجود من قبل بطريقة جديدة. أما عنصر المباغتة فيثير الدهشة والتعجب اللذين يقتزمان بكل ما نربطه بالخيال والأصالة الإبداعية. وتيرون جاترى Tyrone Guthrie يعتبر أحد الأساتذة القلائل لهذه الإبداعية الإخراجية كما يتبين من إخراجة فى نيويورك لمسرحية بيراندللو Pirandello «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» عام ١٩٥٦. وثمة مثال هو الظهور المثير للشخصيات الستة فى وسط مشهد من المسرحية داخل المسرحية وتدرجاتها

يقوم بها على خشبة المسرح الممثلون الكوميديون. وكان المشهد وهو يمضى قدما يتألف من حركات هزلية عنيفة مسلية، وحركة دوران سريعة فى اتجاه واحد والدخول المذهل لأفراد الأسرة الموشحين بثياب سوداء من الاتجاه المقابل.

لقد كان هذا سحرا مسرحيا فى مسرحية يدور معناها حول الفرق بين الوهم والواقع illusion and reality ومبدأ التباين موضح بصورة جميلة: تباين فى المزاج ناشئ من تباين فى الحركة والحركة الموسيقية (التمبو) Tempo وبؤرة انتباه المتفرجين. أما «بيتر بروك» Peter Brook فقد أوضح فى إخراجة عام ١٩٤٦ لمسرحية «شقاء الحب يذهب سدى» Love's Labour's Lost فى استراتفورد - أون - ايثون Stratford - on - Avon عندما وصل الرسول طويل القامة، وهو مشتمل برداء أسود على كتفيه أثناء قيام الشخصيات بقفزات لا معنى لها قرب نهاية المسرحية، وأعلن أن الملك مات.

يستخدم السينمائى العظيم «ألفريد هتشكوك» Alfred Hitchcock هذا المبدأ كثيرا فى أفلامه الميلودرامية وفيلم «ريكا» Rebecca يحفل بمشاهد توضح هذا وتقنياته تتطوى على تغييرات سريعة مباغتة فى إيقاع يسفر عن تناقضات فى المزاج، هى عادة توقف مفاجئ مصحوب بضحك وتوتر متزايد يتحول مفاجئ من الضحك أو لحظة هدوء وسلام. وهذه الإبداعية جزء لا يتجزأ من فن المسرح الذى هو فن تعجب مفاجئ، ودهشة وهو ينبثق من أصالة تفسيرية، واستقلال فردى يتسم بتركيب من الإلهام والتميز.

ضبط الإبداعية:

من كل هذا نرى الأعمال الإبداعية والتفسيرية لعقلية المخرج والعملية علاوة على هذا يجب أن تشمل على تدريب العقل على عاطفة يصعب جماعها-unrestrained emotion والاستدلال المنطقى يجب أن يقترن بالعاطفة الجمالية.

على أن المخرج فى كل إبداعته أمام خيارات عديدة، يجب أن يصدر أحكاما وقرارات جمالية ومسرحية، وقول الشاعر الإنجليزي «ويرث» Wordsworth إن الشعر أصله من عاطفة مستجمعة فى هدوء يتضمن الحاجة إلى فكرة لتشكيل العاطفة بإبداعية فنية. والفكرة تكون فى ذروة إمكاناتها عندما تكون طليقة من اضطراب عاطفى. وهناك قول «إن العقلية الإبداعية فى قيامها بوظيفتها يوما بعد يوم يجب أن تكون عقلية نافذة. وتستلزم العاطفة التى يتحكم فيها العقل ويوجهها ويشكلها، ومن المخرج المسرحى تطبيق المبادئ

القوانين الأساسية التي تدعم المظاهر المختلفة للفن المسرحي. أما ما هي هذه المبادئ أو القوانين على وجه الدقة فأمر مفضل أحياناً. وهي على أية حال جزء مما يدعوه جاك^(٨) مارتين Jorges Maritain «العقل العامل» Working Reason ومهما يكن من أمر فهو يقول بأن الفكر أو العقل الذى يقوم بدور رئيسى وعظيم فيها (الفنون الجميلة).

وللمسرح بطبيعة الحال كما يرى «فرانك ماكملان» Frank McMullan ليس عقلاً تصورياً أو جدلياً أو منطقياً بل ولا عقلاً عاملاً إذ إنه عقل حدسى Initiative Reason فى المناطق الغامضة والسامية القريبة من مركز الروح والتي يقوم فيها الفكر بنشاطه فى المنشأ الوحيد لقوى الروح وبلاشتراك معها.

وهكذا فإن المخرج مثل كل الفنانين يخضع للعقل الحدسى والعقل العامل وكلاهما ضرورى لكل عمل إبداعي. ويشير مارتين Maritain إلى أن العقل العامل يقوم: بدور ضرورى... وإن كان دوراً ثانوياً فى الفنون الجميلة. وحالما تكون له اليد العليا، فإن العمل لا يكون إلا جشة لعمل فنى، نتاج أكاديمي، ولكن عندما يستخدم وسائل العقل الجدلى، والقواعد الضالمة فيه وهى قواعد ثانوية كأنامل أستاذ بالفطرة، وكأنامل أى أدوات للحدث الإبداعي فإنها تكون بمثابة ترسانة لا غنى عنها للفطنة والتبصير والمهارة فى حياة الفن. أما السخرية من هذه القواعد بإعلان حرية الفن فهو مجرد ذريعة تقدمها حماقة الشخص المتوسط.

إن هذا هو الجواب للمخرج الفنان الشاب الذى يضيق ذرعاً بالنظام الفنى ويشور ضده. ويجب على المرء، حتى فى الفن أن يتمتع بالحرية مع العقل. وهذه القاعدة تصدق على العبقري وكذلك على الموهوب فحسب.

الجرأة الإبداعية:

على الرغم من أن المخرج شأنه شأن أى فنان آخر، قد يشعر بأنه مقيد بالقواعد المنظمة لفنّه، فإنه مع ذلك يستطيع أن يكون، بل يجب أن يكون جريئاً فى كل مايفعل. يجب أن يعطى الأنطباع بأن هناك مجازفات Chances وهذا تعبير صادق عن حرية الفنان الروحية. وهذه الجرأة أو الأحساس بالخطر يستشعره المتفرجون لا شعورياً، ويولد نوعاً من الإنارة تحيط بكل فن عظيم. وهذا يمكن أن يعبر عنه فى الإخراج بتفسير وإبداع الشخصية والمؤثرات العاطفية والجوية atmospheric والموضوع، وفوق كل شئ الأسلوب المسرحي. والمسرح الحديث قد استقر على انتهاج أسلوب تقليدى: الواقعية Realism وهى ينبغى أن تدفع بعنف

وجزأة بعقلية المخرج المبدعة والمفسرة. وأسلوب المخرج الخاص إلى جانب أسلوب المسرحية يمكن في ذاته أن يعطى قوة دافعة للإثارة الضرورية لأعلى درجة لشكل الفن المسرحي. وكل مسرحية تتطلب خطة للإخراج المسرحي يمكن أن تتيح الفرصة لحرية التعبير. ومهما يكن من أمر فإنه إذا أنطوت هذه الحرية عن الاعتماد عما هو تقليدى ومتفق عليه فإنه يجب أن يعبر عنها بصراحة وبلا خشية، فالمتفرجون يريدون أن يوجهوا بطريقة أيجابية كما يجب أن يكون المخرج جريماً في خاطره التخيلي والعاطفي. والإنتاج المسرحي الأملس والتقليدى مجذب، ولا يولد إثارة عاطفية أو ذهنية إذ أنه يصدر من الصانع الماهر في المسرح وليس الفنان. والفنان لا يصده شيء، فهو مقدم، مخاطر ولا يهاب بما يتعرض له من خطر.

التوصيل:

لا يمكن للفنان أن يبدع في فراغ دون الإشارة إلى جمهور المتفرجين. والمخرج يجد أنه من الصعب أن يعرف إلى أى مدى يقوم بتوصيل أفكاره وأحاسيسه. وهو كثيراً ما يذهل من أن أفراد جمهور المتفرجين يعجزون عن إدراك قيم معينة في عرضه المسرحي. فجانبا كبير يدرك عاطفياً ولا شعورياً، ولا يترجم إلى فكرة لا شعورية متماسكة منطقياً. وقد يقول أحد أفراد الجمهور أنه لا يفهم موضوع المسرحية، ولكن عند سؤاله قد يكشف عن إدراك عاطفي يحتاج إلى تفكير ومناقشة يعطيه قواماً متماسكاً. ولا يستطيع المخرج بطبيعة الحال أن يتحدث على حدة مع كل فرد من جمهور المتفرجين لكي يحصل على رد الفعل لديه، ويجب عليه أن يعتمد على ردود الفعل التي تسمع وترى، والصادرة من المتفرجين أثناء الأداء المسرحي وثرات التوقف، بينما هم يقادرون المسرح.

على أن إحدى الصعوبات الكبيرة في التوصيل المسرحي تنشأ من أن الانسياب flow السريع والمستمر للأداء يسمح بإمكان حدوث إحباطات بصرية ومسمعية. وإذا استطاع المتفرجون أن يوقفوا المسرحية ويقولوا ما هذا؟ أو هل لك أن تتفضل وتفضل هذا ثانية فأنا لم أفهمه تماماً، فإن مشكلات عديدة للتوصيل يمكن حلها. والكتاب الروائي والشاعر يتميزان في هذا بأن جمهور المستمعين لهما أو قراءهما يستطيعون أن يتوقفوا ليفكروا ملياً في فقره أو يقلبوا الصفحات ويدرسوا سطراً أو فقرة. أما الكاتب المسرحي فإنه بمساعدة المخرج يجب أن يعرض فكرة أو جملة أو لحظة بوضوح وبطريقة قاطعة بحيث يستطيع جمهور المتفرجين أن يدركوها في غمرة انسياب الحدث الدرامي.

وينبغى على الكاتب أحيانا أن يقوم بتوصيل هذا فى الحال عن طريق وضوح الحوار أو الحدث أو أن يقوم بتوصيله بطريقة تجميعية بتضمنين متكرر أو بضبط المعلومات . Control of information

ولتوصيل المعنى بوضوح وبصفة قاطعة فى كل لحظة، على المخرج أن يركز انتباه المتفرجين لا على خشبة المسرح فحسب بصفة عامة، بل على الشخصية الهامة، والسطر، والكلمة الهامة، والموقف المتسم بالأهمية عندما تتبلل وتتغير. وتشمل التقنيات المختلفة التى يستخدمها المخرج فى عملية المسرحية التصويرية Pictorial dramatization والحركة طرقا ووسائل لترغيف دعائم اهتمام المتفرجين وتوجيهه. وما ان تم السيطرة على الاهتمام حتى يمكن الاستفادة من التقنيات الخاصة بتحقيق قوة التعبير.

وتستطيع براعة المخرج فى هذه التقنيات أن تضمن درجة كبيرة من التوصيل.

والتوصيل لجمهور المتفرجين بحكم الضرورة جزء لا يتجزأ من التفكير التفسيري والإبداعى للمخرج. فالإتصال بجمهور المتفرجين من خلال المسرحية عن طريق الممثلين وغيرهم من عناصر العرض المسرحى يقتضى اتخاذ خطوات معينة متعاقبة من المخرج. فعليه أولا وقبل كل شئ أن يفسر ويدرك كنه جمهور المتفرجين قبل أن يتصل بهم. ثم عليه أن يفسر المسرحية، يستخدم الممثلين والعرض المسرحى كقنوات للاتصال، وهذا التعاقب سلسلة من العمل الذى يجب أن يقال عنه إنه تفسير إبداعى. ويحتاج المخرج إلى ضرب خاص من الخيال والرؤية والذكاء والإدراك لكى يكن مبدعا ومفسرا معا. وهذا ضرورى فى أخذ عنصرى التفسير الدرامى فى الاعتبار وهما جمهور المتفرجين والمسرحية. ولا يمكن مواجهة أى منهما مواجهة واقعية بأن نتوقع وجود صيغ تقليدية، أو أنه يمكن تطويرها لكشف غموضهما. فلا يمكن تطبيق القواعد الصارمة والسريعة. ولا يمكن اتباع قواعد وإن كان يمكن استخلاصها وذلك لأن جمهور المتفرجين والمسرحية عنصران لا يمكن تعريفهما، إذ أنهما ينطويان على صفات متناقضة ومراوغة دائما تثير حيرة أصحاب النظريات المسرحية والعاملين بالمسرح على السواء. ومع ذلك فإن على المخرج أن يحاول أن يدرك كنه سيكلوجية جمهور المتفرجين وفن المسرحية. ولو نجح ولو جزئيا فى إدراك كنه أحد منهما فإنه يكون قد أحرز تقدما حقيقيا فى إدراك كنه الثانى. والخطوة الأولى التى يقوم بها لإدراك كنه المتفرجين هى أن يرى بوضوح علاقته بهم.

الفصل الرابع

التفسير بأنواعه

التفسير بأنواعه

تفسير النص المكتوب

ثمة افتراض شائع هو أن تفسير النص المكتوب يعد المهمة الأولى للمخرج، لأن كل القرارات المتعلقة بالإخراج، مثل مسائل التكوين المسرحي لا يمكن الإجابة عنها إلا بتفسير تصاغ ألفاظه سلفاً. وهذا ليس دائماً صحيحاً في الممارسة العملية. فكثير من المخرجين أحياناً يسلمون بصراحة وصدق أنهم ليس لديهم تفسير للمسرحية، فهم يبدأون التدريبات دون تفسير، ويتم إخراج المسرحية بأسلوب ما فتتج المسرحية نجاحاً عظيماً. ومن الصعب أن نصدق أن هناك ضرورة لمعظم كوميديات القطاع الخاص التي تقوم على الإثارة الجنسية في معظم أشكالها، أو المسرحيات الهزلية (الفارص) Farce، لأن الهدف الوحيد لهذه المسرحيات هو تسلية جمهور المتفرجين باستمرار.

ومع ذلك فإن من العدل أيضاً أن نقول أن معظم المسرحيات تبدأ من تفسير إخراجي حتى لو كان هذا التفسير يفتقر إلى الإيضاح. وتفسير المخرج هو مجموعة من الأفكار والصور والمشاعر تعبر عما يريد المخرج أن توصله مسرحيته للمتفرجين. وهذه المجموعة من الأفكار تشمل تصور المخرج لمعنى المسرحية، وأية معايير إضافية يخطط لأن يصيها في العرض المسرحي (أو يحمل العرض المسرحي بها، معتمداً على نجاحه في المزج بين التفسيرات)^(٩٦).

التفسير الإجمالي مقابل التفسير لحظة بلحظة^(١٠)

التفسير الإجمالي هو مفهوم المخرج لمعنى المسرحية بأسرها.

وكلنا يعرف أن «هاملت» لشكسبير مسرحية عن رجل يفكر كثيراً، و«الشقيقات الثلاثة» لتشيكوف مسرحية عن مجيء الثورة الشيوعية، و«عطيل» لشكسبير أيضاً عن عنصرية اليزابيثية ولواط. وهذه ثلاثة تفسيرات إجمالية موضع جدل قد يحاول المخرج أن يحملها إلى المتفرجين من خلال القيام بإخراج العرض المسرحي.

والتفسير لحظة بلحظة هو تحليل المخرج للحدث الداخلي، دقة Beat - by - beat في المسرحية، وما يحدث في كل لحظة من كل مشهد في كل شخصية. والتفسير لحظة بلحظة هو فهم يبانى للدوافع والأهداف والموتولوجات الداخلية والمدرجات السيكلولوجية حتى في المسرحيات غير الواقعية. أما معرفة ما إذا كان التفسير الإجمالي مستمد من تحليل لحظة بلحظة أو العكس فمسألة مفتوحة للنقاش. فالمخرجون كثيراً ما يبدأون الإنتاج المسرحي بفكرة إجمالية ثابتة، ويسمون إلى أن يجعلوا كل لحظة في المسرحية تتفق مع التفسير المتراكب. أو ربما يبدأون بمشاهد قليلة فقط يتصورونها بصرياً ويعملون جادين عن طريق التدريبات لاستخلاص تفسير إجمالي من أجزاء الدليل الذي تحمله هذه المشاهد. على أن معظم العروض المسرحية التي عرفت بالتفسير الأصيل الرفيع، هي عروض مسرحية مقننة جذابة، بمعنى أن المخرج يبدأ التدريبات بتفسير إجمالي يتصوره بعناية شديدة. مسرحية «تاجر البندقية» لإليس راب Ellis Rabb في مسرح الكونسيرفاتوري الأمريكي والتي شاهدها عام (١٩٧١) حالة في صميم الموضوع. إذ قرر المخرج «راب» في البداية أن المسرحية تتعلق بمجتمع الصفوة من اللواطيين في البندقية مع أنطونيو Antonio راعيهم الأكبر، وباسانيو Bassanio هو شاب يختار (بصعوبة) زوجاً برجوازيًا من الجنس الآخر. وكان تفسير المخرج يعني أن مشهد المحاكمة الدرامي المؤثر كل التأثير لا يحدث في الفصل الرابع (محاكمة شيلوك) بل في الفصل الخامس (محاكمة باسانيو) وبهذا جعل للفصل الأخير من مسرحية شكسبير الذي اعتبر أنه من الصعب اجتازه، جعل له معنى بحيث يتم إخراجها بنجاح. وقد أضاف أيضاً معايير جديدة مؤثرة لكثير من اللحظات في المسرحية، مثل تراجع أنطونيو خلال محاكمة شيلوك «أنا خروف مخصى ملطخ في القطيع، فأضعف نور الثمار أكثرها عرضة للعطب». ومن جهة أخرى فإن هناك تفسيرات أصيلة بدرج

مذهلة تثير الانتباه إليها أحياناً، وبعيداً عن امتياز النص المسرحي المكتوب وعمليات الأداء المسرحي للممثلين أنفسهم.

والخلاصة أن التفسير التقليدي يصبح تقليدياً لأنه يلقي مقاومة ضئيلة من النص، وأما العروض المسرحية المشهورة بتزعتها الطيفية وتمثيلها الرائع، فتنتج عادة من تأكيد أكبر على النص المكتوب لحظة بلحظة أكثر من المفهوم الإجمالي الأصلي بدرجة مذهلة، وثمة رأى آخر يقول إنه ليس ثمة سبب يدعو إلى أن تكون هذه هي الحالة بالضرورة.

التفسير الذاتي الحقيقي مقابل التفسير الخارجى الطارئ:

هناك مصدران أساسيان للقرارات التفسيرية التى يتخذها مخرج ما، هما النص، والمخرج نفسه. والمدى الذى يستخدم إليه أحدهما أكثر من الآخر يحدد ما إذا كان تفسيره ذاتياً حقيقياً أو خارجياً طارئاً أساساً.

والتفسير الذاتى الحقيقى يأتى من النص ومن المادة التى تضى النص، وهذه المادة تشمل ملاحظات تفسيرية موضحة يقدمها المؤلف، وملاحظات نقدية عن المؤلف ومسرحيته، ومعلومات تاريخية تتصل بالسيرة الذاتية. ومادة تتعلق بالتاريخ النقدى والمسرحى للرواية المسرحية. والتفسير الذاتى الحقيقى يسعى إلى إعادة خلق عالم كاتب المسرحية ومسرحيته باعتبارها جزءاً من ذلك العالم.

أما التفسير الخارجى الطارئ، فيأتى من عالم المخرج وعالم جمهور متفرجيه. وفى حين أن التفسير الذاتى الحقيقى يحاول أن يحدد على وجه الدقة ماتنبيه المسرحية، فإن التفسير الخارجى الطارئ يتضمن مايريد العرض المسرحى الحالى والمخرج أن يقوله. ولذلك السبب فإن التفسير الخارجى الطارئ كثيراً مايعتبر إعادة تفسير، أو جعل المسرحية تراكب العصر الحالى.

ولسنا فى حاجة إلى تبرير التفسير الذاتى الحقيقى على أساس أن المؤلف كان قصده حقاً هذه المعانى، فنصه المكتوب ببساطة، عميق ومرن إلى درجة تكفى للإيحاء والسماح بها. فمثلاً مسرحيات لشكسبير كما تقول الدراسة مثل «عطيل» أخرجت وفيها تلميحات إلى العنصرية الأمريكية و«هاملت» باتخاذاً للنظريات الفرويدية (الأوديبيّة) Oedipal

«الملك لير» King Lear بأنشودة ثناء على النفور الموجود. وهذه العروض المسرحية يمكن تبريرها بحيويتها الدرامية، ولكن ليس بترديدها الدقيق لنوايا المؤلف الأصلية. ولكن بسبب عرضها المسرحي كثيرا، وبسبب ألقتها المفرطة وعمقها وعالميتها، فإنها من الواضح أنها كثيرا ما تكون عرضة للتفسير الذاتي الحقيقي.

والنقاد، بل والمخرجون كثيرا ما يسخرون من التفسير الذاتي الحقيقي. وجيل المخرجين بعد جاك كويو Jacques Copeau اتبعوا حكمته: «النص وحده هو الذى يهم». وبهذا فإن جيل المخرجين الحالي - على مستوى العالم - سبقه جيل أكد أن وظيفة المخرج الوحيدة هي توضيح المعنى المخفى للنص كما أبدعه مؤلفه. وحكمة كويو - بلا شك - لقيت احتراماً في الانقطاع أكثر مما يلقي في الممارسة المسرحية كما يبين أى فحص لكتبه في الإخراج المسرحي، وحكمته لازالت سارية نظريا حتى اليوم. وهي نظرية غير واقعية على أية حال .

أما بيتر بروك Peter Brook فيقول «عندما اسمع مخرجاً يتكلم بطريقة تقنع بسهولة عن ترك مسرحية ما تحدثت من نفسها، ثور شكوكي لأن هذا هو أسمى عمل من الأعمال جميعاً. فأنت إذا تركت مسرحية تتحدث فقد لاتبس بينت شفة. وإذا كان ما تريد هو أن تُسمع المسرحية، فإن عليك عندئذ أن تناشد صولها.

التفسير «الصحيح»

مقابل التفسير «الحوى» :

إن الانتقال من التفسير الذاتي الحقيقي إلى التفسير الخارجى العاوى، من اكتشاف المخرج لما «قصده» كاتب المسرحية بتعبيره عما «تقول» المسرحية ، هو إلى حد كبير عمل لا شعورى يعمر خطأ غير محدد فى نقطة خفية. وليس من شك فى أننا وصلنا إلى عصر وجودى ليس فيه شئ مثل التفسير الصحيح أو الخطأ. وتاريخيا يوجد تفسيرات صحيحة لعروض لم تمس منذ عروضها الأولى الأصلية فى القرن الماضى. ففى المسرح الأوروبى والأمريكى عروض مسرحية رخص بها وأجازها أو شهد بصحتها المؤلف المسرحى بل وأخرجها هو. ولكن حيوية المسرح تتوقف على أن المواقف تتغير أيضا كما تتغير الأزمنة والناس، وأن العروض المسرحية يجب أن تتوافق مع تلك التغيرات، إذا ماأريد أن يحدث

اتصال حقيقي. ولأن مسرحيات «نساء طرواديات» Trojan Women للكاتب اليوناني «يوريبيدز» و«حلم ليلة صيف» و«هاملت» و«الملك لير» تسمح بالتفسير طوال القرون الماضية، فإن أثرها يقع في الحال كما كان يحدث عندما كتبت.

ولا يستطيع أى مخرج ولا ناقد لهذا الأمر - أن يرى مسرحية ما كما قصد المؤلف أن تكون. والمخرجون أو النقاد الذين يفترضون أنهم يمكن أن يروها كما قصد المؤلف يكونوا آثمين لافتقار مقترن بالتعالى للمتطور. والعرض المسرحي «الصحيح» تماماً لم يوجد أبداً. وأدراكنا محدود بقيود تعوق خيالنا وقدرتنا على تحديد قصد المؤلف إذ إن هذا لإدراك يتأثر بأفكار طفرات خيالنا وجهازنا الحسى وذكائنا كمخرجين. وهناك نادرة هندية معروفة تتحدث عن ثمانية من العميان تحسوا فيلاً ثم وصفوه. تحسس الأول الذيل وصاح قائلاً إن الفيل مثل جبل، وتحسس الثاني الجلد وأصر على أن الفيل مثل حائط، وهكذا وينفس الطريقة تبدو الحقيقة مختلفة في نظر مختلف الناس. وليست هناك وجهة نظر «صحيحة» بصفة مطلقة، ولا حتى وجهة نظر المؤلف. ومن ثم فإن هدف المخرج هو تفسير حيوى وليس تفسيراً «صحيحاً». وقد قال المخرج تيرون جاثري: Tyrone Guthrie.

«لا يمكن لفنان مفسر أن يدلى بتعليقه الخاص على عمل يحاول جاهداً أن يفسره. وعمل هذا يتراضع شديد هو الموقف الممكن الوحيد للمبدع (أو نقول أصدق المعبر) للفكرة الأصلية. وطوال حياتي المهنية وجهت إلى انتقادات لأننى حاولت بلا جدوى أن أعبر عن رأى الشخصى الخاص، وأدلى بتعليقى المسلم بأنه محدود على الروائع التى كان من حظى أن أقوم بإخراجها، وأعتقد أن هذا النقد فى غير موضعه فأنا أعرف مثلاً أن تعليقى على مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس أو «هاملت» أو «ذلك ختامه مسك» لشكسبير لم يمد نهائياً أكثر مما كان أولاً تفسيراً لهذه الأعمال. وأنا وزملاي المشاركون لى أضفنا فحسب تعليقاً آخر لجموعة الانتقادات واسعة النطاق والإعجاب والاحترام والحب، وما إلى ذلك بسبيل، والتي بها تخاطب بحق أية رائعة من روائع التعبير الإنسانى».

وهذا الموقف لا يجب ألا يزعم المؤلف المسرحى - فالمسرح فن يشارك فيه أكثر من واحد، وهو أشد حيوية عندما تكون هذه المشاركة صحيحة ومرنة. وليس هناك موضع تكمن فيه العظمة أكثر من العلاقة بين المخرج والمؤلف حتى لو كان المؤلف لم يمد على قيد الحياة. وبعض عمليات الامتزاج بين المؤلف والمخرج قد أسفرت عن عمليات انصهار

للمواهب مثل عمليات المشاركة بين تينسى وليامز، والمخرج الياكازان، وجان چيرودو والمخرج لوى جوفيه وبول كلوديل والمخرج جان لوى بلروه، وانطون تشكيوف والمخرج قسطنطين استانسلافسكى. وهذا التعاون المشترك حتى لو كان عاصفاً يمكن أن يكون عاملاً في تسنُّم ذرى عالية يستطيع الفنان المسرحى أن يطمح إلى الوصول إليها.

النواحي الأخلاقية

فى العلاقة بين المخرج والمؤلف:

إن التفسير يأتى دائماً من مصادر ذاتية حقيقية وخارجية طارئة على السواء، أى من المسرحية ومن المخرج. والمثل الأعلى هو تأخير أفضل مافيهما، وأسرأ مافيهما أيضاً. والمخرج ليس جهازاً آلياً يساعد المؤلف تقنياً على تحويل مسرحيته من صفحات ورقية إلى خشبة المسرح، ولا طاغية يمزق المسرحية إرباً إرباً فى عملية إنداع من صنعه.

وفى التعاون المشترك مع مؤلفين أحياء عليه أن يسترشد بالاعتبارات الأخلاقية. ونقابات المسرحيين فى معظم دول العالم يكون لها ضلع فى كل عقود المسرحيات الجديدة التى يتم إخراجها على يد محترفين إذ تصر على أن للمؤلف حق الاعتراض على اختيار المخرج، والحق فى الأصرار على إجراء تغييرات فى النص المكتوب. والمخرج مهما كان فوق القانون حسب العرف السائد، عليه أن يماثل المؤلف المسرحى على أنه فنان متعاون مشارك (المفروض أنه أهم شخص) فى فريقه الخاص بإنتاجه المسرحى.

وللمخرج الفنان للعرض المسرحى على أية حال الحق فى تفسير مسرحيته كما يشاء حتى لو صرخ المؤلف المسرحى وسباً ولعن الممثلون، واقتطع المنتج من الميزانية وعوى النقد. ذلك أن المسرح اليوم ينشد رؤية وحيوية وإثارة، وقد وقع الاختيار على المخرج لتوضيح كل هذا. وتولى كثير من المؤلفين الغربيين جزئياً إخراج مسرحيات كتبوها لهذا السبب. والمعيار النهائى لقياس تفسير المسرحية هو العمل على أن ينجح عرض مسرحى لينطوى على مانستعيده (أو تنخيله) من تجربة مسرحية عظيمة (تطهير من الشوائب) وتسرب للانفعال، وفهم، ودهشة، وبهجة، وروية مشاعر يمكن توصيلها بقوة من رجة المسرح إلى جمهور المتفرجين، وتلك رسالة المسرح.

التفسير الذاتى الحقيقى لحظة بلحظة:

على الرغم من أنه لا يوجد خط دقيق واضح يفصل بين التفسير الذاتى الحقيقى، والتفسير الخارجى الخارجى فإن من الواضح أن المخرج يستطيع أن يحلل بطريقة ذاتية حقيقية أو بطريقة خارجية طارئة، أى أنه يستطيع أن يواجه المسرحية من ناحية هاتين الفائدتين (ليس من الضروري فى آن واحد) بعين تنظر نحو التحامهما فى التفسير النهائى. والمخرج يبدأ عادة بطريقة ذاتية حقيقية، لأنه لا يستطيع أن يبدأ جدياً فى تطبيق أفكار تفسيرية مستمدة بطريقة خارجية طارئة عليها إلا عندما تكون قبضته قوية ثابتة على الحدث الذاتى الحقيقى لحظة بلحظة فى المسرحية، والموضوع الإجمالى (فمثلاً من المستحيل على المخرج أن يقرر إخراج مسرحية «هاملت» ماركسيا إذا لم يكن قد قرأ للمسرحية. والمثال التالى لتتبع طريقة المخرج العادية فى تنظيم مصادر معلوماته للتوصل إلى تفسير.

دراسة النص:

تقول الدراسة إن أول قراءة سريعة لأى مسرحية لا تكشف إلا عن جزء من الحدث الداخلى. وحتى فى مسرحية بسيطة يبدو الحدث معقداً؛ فلا يوجد تغيير فى العلاقات بين الشخصيات والمواقف إلا من خلال قراءات عديدة، كل منها من وجهة نظر مختلفة إلى حد ما.

على أن معرفة المخرج الوثيقة بالحدث الداخلى الذى هو عادة فى قلب تفسيره الإجمالى يجب تمييزها بتفاصيل مضمينة. وهذا من السهل ملاحظته من خلال الدراسة للمشهد الافتتاحى لمسرحية هاملت.

(يدخل «يرناردو» Bernardo و «فرانسيسكو» Francisco وهما حارسان).

يرناردو: من هناك؟

فرانسيسكو: كلا رد على، وقف، واكشف عن نفسك

يرناردو: ليحيا للملك:

فرانسيسكو: من؟ يرناردو؟

برناردو: هو بعينه.

فرانسيسكو: لقد أتيت وأنت حريص على الحجب فى موعدك.

برناردو: لقد دقت الساعة الآن الثانية عشرة، فهيا اذهب إلى فراشك يا «فرانسيسكو»

فرانسيسكو: شكرا جزيلاً لتبديل هذه النوبة، فالبرد قارس، وأنا فى قرارة نفس حزين

ملتاع.

برناردو: أكانت حراستك هادئة؟

فرانسيسكو: لم أشاهد فأراً يتحرك.

برناردو: حسناً إذن. أسعدت مساءً. وإذا ما قابلت «هوراشيو» و«مرسيلوس» فأطلب إليها

أن يهرعا بالحضور

فرانسيسكو: اعتقد أننى أسمع وقع خطواتهما. قف. هو.. من هناك؟.

والمشهد يبدو بسيطاً لكن المظهر خداع. فنحن نعرف أن «برناردو» Bernardo يحل

محل «فرانسيسكو» Francisco فى نقطة الحراسة وأن «فرانسيسكو» كانت نوبة حراسته

هادئة وأن آخرين قادمون. ولكن هناك مزيد يقال عن المشهد. تابع مثال تفسير المشهد عن

كتب لثرى مستوى التفاصيل التى يجب أن تتابع.

«يدخل «برناردو» و«فرانسيسكو» ويتغافل «شكسبير» (أو المخرج للطيف) عن أن يقول

من أين تدخل الشخصيات. ولكن من الواضح أنها لا تدخل فى نفس الوقت أو فى نفس

المكان. وفى عرض مسرحى حديث بأضواء أو بستار يمكن اكتشاف «فرانسيسكو» عند رفع

الستار. ولا ضرورة لأن يلى ذلك مباشرة حوار أو دخول لبرناردو. وقد يريد المخرج أن يوضح

الحالة العقلية والشعورية أو الزمن أو الحدث أو الشخصية باختراع عمل «لفرانسيسكو» بينما

هو ينتظر لإحلال آخر محله. فقد يكون ينزع المكان خارج نقطة حراسته جيفة وذهاباً أو يتنام

مرتكزاً على عمود، أو يدفعه يديه أمام نار موقدة أو يقرأ كتاباً أو حتى يروح عن نفسه

خلف أسوار التحصينات.

«برناردو»: من هناك؟»

هذا سطر لا يتميز بخصيصة معينة، يجب تفسيره بعناية. والحارس القائم بالعمل عادة يتحدى القادم الجديد وليس العكس. وبعد بضع سطور يقوم «فرانسكو» بعمله بطريقة صحيحة فيسمع «هوراشيو» وهو يقترب ويتحداه في الحال. ولكن من الواضح أن «فرانسكو» هنا لا يسمع «برناردو» قبل أن يصل إلى خشبة المسرح. وفضلاً عن ذلك فإن سؤال برناردو غير عادى: إنه يعرف أنه هو المقرر أن يحل محل «فرانسكو» في هذا المكان وهذا الوقت، وعادة لا تراوده أية شكوك في معرفة من يراه.

والحوار الذى لا يتميز بخصيصة معينة ينبغى أن ينلر المخرج بأن هناك حاجة لتفسير مابين السطور. وفي تفسير لحظة في مسرحية ينبغى ألا يكتشف مايحدث فحسب، بل مالا يحدث ولماذا نقول شخصية شيئاً لا يتوقع. وفيما يلى تفسير محتمل وعرض لافتتاحية «برناردو»:

«برناردو» يعمل وحده للقيام بواجب الحراسة وهو يعلم باحتمال ظهور الشيخ، ومن ثم فإنه فى حالة انتباه شديد وحالة فزع. ومن جهة أخرى فإن فرانسكو لم يخبره أحد بظهور الشيخ فى الليلة الماضية (فيما بعد فى المسرحية يصبح واضحاً أن «هوراشيو» ومارسيلوس» و«برناردو» فقط يعرفون عن الشيخ ولا يظهر «فرانسكو» فى المسرحية بعد هذا المشهد، لذا فإن «فرانسكو» يقوم بواجب حراسته بلا مبالاة. وفى ختام جولته الطويلة فى مركز الحراسة يجلس إزاء سور الحصن، وهو متكوم ملتفاً فى بطانيته. أو يرمى ناراً موقدة. و«برناردو» وهو يسير على أطراف أصابعه نحو مركز حراسته لا يرى «فرانسكو» فى مبدأ الأمر وهو ملتف ببطانيته بحيث لا يسمع «برناردو». وفجأة ينهض «فرانسكو» ليحرك جمرات النار. يرى برناردو البطانية تتحرك، وفى حالته الهاتجة يفزع إذ يتوقع رؤية شيخ، فيصرخ فى عصبية «من هناك؟» ويهيب «فرانسكو»: كلا رد على، قف واكشف عن هويتك. وكان هذا ينبغى أن يكون رد «فرانسكو» العاجل: تحدى الحارس القادم، وهو مخرج لأنه ضبط وهو مهمل لواجبه ويتحدث باقتضاب لكى يخفى مايشعر به من حرج.

«برناردو» - يحيا الملك: ويحتمل أن تكون هناك كلمة سر متفق عليها سلفاً، وإن كان «هوراشيو» Horatio لا يستخدمها فيما بعد. ولابد أن يستعيد «برناردو» رباطه جأشه بسرعة ولا ظن «فرانسكو» أن فى الأمر شيئاً. إن الأمر الآن مفهوم فهو يريد أن يمنع «فرانسكو» من أن يعرف شيئاً عن شيخ «هاملت».

«فرانسيسكو» - «برناردو»؟: هذا يؤكد سلوك «برناردو» السابق الذى لا يتميز بسمعة معينة. ونظرا لأن «فرانسيسكو» كان يتوقع حضوره، ونظرا لأنه يأتى فى حرص شديد فى مواعيد، فإن «فرانسيسكو» يبنى عادة أن يتوقع منه التعرف عليه فى الحال، دون أن يوجه أية أسئلة أخرى. وهذا مالا يفعله ويمكس حيرته من انزعاج برناردو أول الأمر.

«برناردو» - هو: «برناردو» يؤكد هويته ربما بإيماءة أو مصافحة أو عناق.

«برناردو» - لقد دقت الساعة الآن التتى عشرة فهيا اذهب إلى الفراش يا «فرانسيسكو».

أول تحذير من التحذيرات البارعة أو غير البارعة إلى هذا الحد بأن يخادر «فرانسيسكو» المكان قبل أن يصل الشبح. وقد يريد المخرج أن يؤكد أن الساعة الثانية عشرة بقرع جرس على مسافة بعيدة.

«فرانسيسكو» - شكرا جزيلاً لك لتبديل هذه النوبة. إن البرد قارس وقلبي عليك.

سطر له صلة بالجو، وهو مؤلم للمشاعر عندما ندرك أن «فرانسيسكو» لا يعلم شيئاً عن الشبح ويستشعر فرعا من الهواء نفسه. والسطر أيضا يقرر البرودة فى الأجواء المحيطة والذى يمكن للمخرج أن يؤكد بها بعمل مسرحى.

«برناردو» - هل كانت نوبة حراستك هادئة؟

إن «برناردو» يحاول التوصل إلى معلومات دون أن يكشف ما يعرفه. ولو أن «فرانسيسكو» كان يعرف شيئاً عن الشبح، لكان «برناردو» على الأرجح قد سأل «هل ظهر هذا الشبح ثانية الليلة؟ هذا السؤال الذى يوجهه «مرسيلوس» ل«برناردو» بعد بضع لحظات. ولكن «برناردو» يوجه سؤالاً محايداً لا يكشف عن شىء ويتلقى رداً محايداً: «لم يظهر فأر فى حركة» وهنا مرة أخرى نكشف ما يحدث يفحص مالا يحدث.

برنا ردو - حسناً أتممت مساءً:

التحذير الثانى ل«فرانسيسكو» لكى يغادر المكان، وربما لا يفوه به مباشرة... فلماذا يتلصق «فرانسيسكو» ربما ليجمع بطانيته وغيرها من المتاد.

برناردو - «إذا قابلت فعلاً «هوارشيو» و«مرسيلوس» المتنافسين لى فى السهر فأمرهما بأن يسرعا».

إن «برناردو» لا يريد أن يترك وحيدا والشبح يحوم بالقرب منه. لقد قام «فرانسيسكو» بجولته وحده، وقلق «برناردو» على زملائه لا يمكن تبريره إلا بتفاصيل الموقف.

فرانسيسكو - اعتقد أنني أسمع وقع خطواتهم - قفوا، هو! من هناك؟ و«فرانسيسكو» يتنادى كما ينبغي أن يفعل مبينا ان سلوكه الأصلي تجاه برناردو مستمد من ظروف غير عادية.

وتفسيريا للسطور الخمسة عشرة الأولى من «هاملت» تفسير ذاتي حقيقي مستخلص من سطور المسرحية لا من أية نظرية خارجية أخرى. ومهما يكن من أمر، فإن التفسير ليس جامعا مانعا ولا غير قابل للمناقشة. ويكتشف المخرجون المختلفي الفرائسات أحيانا داخلية لم تتم الإشارة إليها فيما سبق بل إنها مناقضة للتحليل السابق. وحتى إذا اتبع التفسير السابق صراحة فسوف تكون هناك طرق لا حصر لها لتنفيذه. وبيت القصيد هو أن الحدث الداخلي ينبغي دراسته باهتمام غير عادي بالتفاصيل. وإذا قام الممثلون بأداء سطور الاستهلال دون التفكير في السؤال الذي أثارته هذه المناقشة، فإن المسرحية سوف تستهل استهلالا تافها ومسطحا، وبدون تحديد. صحيح أنه ليس أمرا حيويا مطلقا أن يكون المخرجين ضالعين بأنفسهم فيما إذا كان «برناردو» يتصرف بطريقة غريبة، أو فيما إذا كان «فرانسيسكو» قد سمح له بموضوع ظهور الشبح، فما لم يكونوا على علم بالمسرحية، فإنهم لن يعرفوا حتى أنهم قد فاتهم أي شيء بعلم الإجابة على هذه الأسئلة. ولكن بدون تفسير وأداء يتسمان بالعمق فإن المشهد سوف يفتقد إلى معنى وتحديد ملموسين ومن الواضح أنه إذا كانت السطور الخمسة عشر الأولى «لهاملت» يصدق عليها هذا، فإنه يصدق على باقي «هاملت» وعلى كل مسرحية أخرى .

أيجاد الحدث الداخلي:

إن فحص النص بحثا عن الحدث الداخلي أو النص الضمني Sub text يقتضى سبرغور التوايا والدوافع والمزولوج الداخلي لكل شخصية أثناء المشهد موضوع المناقشة. وحتى لو قام المخرج بقراءة النص ألف مرة، فإنه لا يستطيع أن يفسر كل لحظة في كل أداء لشخصية، وهذا هو السبب في أن كثيرا من التفسيرات لحظة بلحظة يحدث لا في دراسة يقوم بها المخرج بل في التريب Rehearsal ..

ومهمة الممثل هي تقديم تشخيص ثابت يتم بعد تفكير وتأمل يكون له معنى لديه (الشخصية - الممثل). ولا يكاد ممثل يستطيع أن يحفظ دوره دون التساؤل عن مدى ما هو مفروض أن يعرفه عن الشئ. والممثل المجيد يمضى جانباً كبيراً من الوقت في التساؤل عن سلوك الشخصية التي يمثلها. ويكون عمل المخرج والممثلين العاملين معهم في هذا الموضوع باستعدادهم للإجابة على الأسئلة والشروع في توجيهها... لماذا نفعل هذا.. ماذا تفكر فيه الآن؟ ماذا تريد منه؟ أنواع من الأسئلة كثيراً ما يطرحها المخرجون أثناء التدريبات. وقد لا يكون لدى المخرج جواباً جاهزاً، ولكنه يهدهد إلى الممثل بأن يقترح شيئاً، ربما عن طريق المناقشة. والأمر المهم هو أن هناك أسئلة تطرح.

والتفسير لحظة بلحظة يستغرق وقتاً. وقد قام استانسلافسكى بعمل تدريبات لمسرحيات استغرقت ألف ساعة في مسرح الفن بموسكو Moscow Art Theatre يواقع حوالى ثمان ساعات لكل دقيقة أداء. وكثير من هذا الوقت إن لم يكن معظمه يستهلك في مناقشة النوايا والدوافع. والمخرجون الذين يباهون بأنهم يستطيعون أن يخرجوا عرضاً مسرحياً يتدرب عليه لمدة خمسين أو ستين ساعة فحسب، ربما لا يرون إلا حوالى خمسة في المائة من النص الضمني للمسرحية. وربما يكسبون هتافات في المناطق البعيدة عن المدن، ولكن عملهم يذوب عادة إذا ما عرض لتحليل نقدي شديد.

التفسير الإجمالي

عندما يكون المخرج قد قرأ نصه عدداً من المرات، ودرس بعناية معاني الكلمات كل على حدة وتطور العلاقات بين الشخصيات لحظة بلحظة والعالم الذى خلقه المؤلف المسرحى يوحى من نفسه وروحه، والمصالح السياسية والاجتماعية والبيئة الطبيعية، فإن المخرج قد يريد أن يدع تفسيراً إجمالياً لعرضه المسرحى، وليس هذا مجرد موجز إجمالى لمظاهر المسرحية لحظة بلحظة. وأى مسرحية لا تظهر قط وجوداً فى آن واحد بل مجرد وجود مؤقت يختلف من عرض للعرض، لحل العقدة. ويقوم التفسير الإجمالى بتركيب المعانى لحظة بلحظة، ولكنه أيضاً يسلم بها كثيراً وهو مختلف كلية عنها.

على أنه ليس من الضرورى على الإطلاق صياغة تفسير إجمالى بطبيعة الحال، فالمسرحيات تختلف فى درجة الوضوح. ومخرج الميلودراما فى القرن التاسع عشر، قد يتجاهل اعتبارات التفسير الإجمالى (هذه المسرحية عن جريمة قتل ومن لا تركبها) ويعمل فقط فى تطوير الحدث لحظة بلحظة، وعملية التشخيص. أو قد يراوغ تعقيد مسرحية ما المخرج، الذى يختار لا شعورياً مواجهة تفسيرية بسيطة.

ومهما يكن من أمر فإن بعض المسرحيات معقدة حتى فى الملامح السطحية. ومن الصعب قراءة مسرحية «هاملت» Hamlet مثلاً أو مسرحية «عدو البشر» Misanthrope لموليير دون تقدير للغموض الظاهر فى مواجهتها. وإن نكون قط على يقين من الطريقة

التي نأخذ بها بجدية «هاملت» فى أى لحظة، أو من الكيفية التي ينبغي أن تتوقع بها التفكير فيها فى نهاية المسرحية.

والتفسير الإجمالى يعطى اتجاهها فلسفياً لتقديم مسرحية معقدة، ولا يكفى أن يعرف المخرج والدارس ما تدور حوله مسرحية، فمن المهم أيضاً أن يفادر جمهور المتفرجين الذين لا يشاهدون المسرحية إلا مرة واحدة المسرح، ولديهم أفكار لها وجود فعلى عما شاهدوه. وهم ليسوا فى حاجة إلى أن يدركوا أنه «رسالة» أو «وضع» فلسفى معبر عنه بوضوح؛ ونقل التفسير قد يكون سلسلة من الصور والمشاعر التي يدركها العقل بوضوح، والتي لا يمكن التعبير عنها، ولكنها لا تستحق أن ننسى إلى حد كبير. ويرى عباقرة الإخراج المسرحى أن يفسر المخرجون المسرحيات عن طريق الصور (الذهنية) لا عن طريق الأفكار، ونقل تلك الصور سليمة دون أن تمس (بصرياً وصوتياً وأيديولوجياً) كتفسير لها. ولعلنا نوضح هذا بتقديم أمثلة للأسئلة المتعلقة بالتفسير والتي قد يطرحها مخرج بشأن المسرحيات الكلامية:

«هاملت» - هل «هاملت» حقاً يدعى الجنون (إنه يزعم أنه يرتدى ميله الفطرى القديم، كما لو كان قناعاً). أم أنه مجنون؟ هل هو يحب «أوفيليا»؛ وكم يبلغ من العمر؟ ولماذا يؤجل اغتياله لكلوديوس؟ (السؤال الأخير هو الذى يحظى بالإجابة أكثر من غيره فى تاريخ النقد الدرامى وكل الأجوبة مختلفة).

«عطيل» - Othello هل عطيل أسود أم عربى من آسيا؟ وهل التحيز العنصرى ملائم فى العلاقات بين الشخصيات فى المسرحية؟ ولماذا يتصرف ياجو بالطريقة التي يتصرف بها؟ ولماذا يكون عطيل مستهدفاً لأسئلة ياجو؟ ولماذا تسمى «ديمونة» بحماقة شديدة إلى أن يعود كاسيو إلى سيرته الأولى؟ ولماذا تسرق «إميليا» المنديل، ولا تقر بذنبها إلا بعد أن يقع الضرر؟

المسرحية العالمية «عربة اسمها الرغبة» a street car named desire تحتاج إلى نموذج من الأسئلة تطرح حولها، فمثلاً: مع من يفترض أن تتعاطف؟ هل ينبغي أن نشعر بأننا يجب أن نحمل «بلانش» Blanche العصبية خائفة الإرادة أم الزوجين «السوين»^(١٦) «ستانلى» و«ستلا»؟ لماذا يقتصب «ستانلى» «بلانش»؟ ولماذا تكذب «بلانش» على متش

Mitch. ماذا ينبغي أن يكون عليه شعورنا نحو هذه الشخصيات وسلوكها؟. كل هذه الأسئلة تؤدي إلى تفسير إجمالي يكون حسنا وراء مجرد الأحداث التي تقع لحظة بلحظة. إذا كان «هاملت» Hamlet يتم تمثيل دوره كـمجنون فإن المسرحية هي مسرحية جنون، وثمار الجنون تجرى مثل جواد جامح في ساحة غير صالحة. إذا كان في السادسة عشرة من عمره، فإن معنى المسرحية يختلف عن معناها إذا كان عمره ثلاثين عاما. وإذا فشل في قتل «كلوديوس» Claudius بسبب الأفكار المتسلطة العميقة، فإن المسرحية تكون مختلفة جدا، مما تكون عليه إذا ما فشل بسبب أن الفرصة لم تسمح له أبدا.

والتفسير الإجمالي ينبغي أن يأخذ في الحسبان مشاعر المتفرجين والمسرحيات يمكن أن ترجع كفتها نحو شخصية معينة. فمثلا فسرت مسرحية «انتيجوني» Antigoni «لسوفوكليس» Sophocles تفسيراً يجعل «كليون» بطلا نبيلًا، و «انتيجون» فتاة مدللة تفعل ما يحلوها. وفي عرض «قطعة فوق صفيح ساخنة» «ليني وليامز» تظهر «ماجى» فى صورة بطولية و «بريك» يظهر لقيما فاسداً. وفي عرض «تاجر البندقية» «لشكسبير» كان من أجل التعاطف Sympathy مع «شيلوك» و السخرية ridicule منه معاً، وأحياناً فى عروض مسرحية متنافسة فى آن واحد.

والفرج على مستوى التفسير الإجمالي يقرر كيف يقدم شخصياته للمتفرجين، وأى نوع من المشاعر يحاول أن يوجدها. وعندما ينتهى عرض المسرحية يكون لدى المتفرجين مجموعة مختلفة من الأفكار والصور والمشاعر والمسائل. وهذه فى عمل مركب هى التفسيرات التى نقلها لهم.

التفسير الإجمالي والتوكيد

إن التفسير الإجمالي ليس مسألة اتخاذ قرارات إيجابية أو سلبية. ومجال يتطلب براعة أكثر للتفسير الإجمالي، هو أهم كثيراً بصفة عامة من قرارات معينة تتخذ بشأن سلوك شخصية أو دافعها. وهذه هى مسألة التوكيد. وأية مسرحية معقدة تنطوى على مئات الموضوعات، والموضوعات الفرعية والحبيكات الروائية، والحبيكات الروائية الفرعية، والعلاقات بين الشخصيات وعمليات الكشف عن الشخصية. وكلها لا يمكن أن تروج

على قدم المساواة بين المتفرجين. والمخرج يختار الموضوعات التي تبدو في نظرة هامة، ويرزها بقوة لجمهور المتفرجين يمثلها بلا مبالاة أو يتحاشاها.

وعملية التوكيد تضاهي العملية المركبة لتحقيق بؤرة يركز عليها. وكما أن المخرج يركز اهتمام المتفرجين على ممثل معين فكذلك يركز إنتباههم الذهني على موضوع معين. و «هاملت» Hamlet فيها موضوعات كثيرة مرتبطة بها، ولكن المخرج الذي حاول أن يعرض على الجمهور، وجد نفسه في مأزق صعب. فالتفرجون ينشدون الموضوع. ويمكن أن يقال إنهم يحضرون المسرح لكي يقرأوا من مضى الحياة على ظهر الأرض. والتجربة المسرحية تجربة مبرمجة. والمخرج هو المبرمج. وهو يستخدم العرض والصراع والذروة والحل. وفي كل مرحلة يتحرك المتفرجون خلال توليفة محكمة من السحر والمأطفة والأفكار والحيل المسرحية. وعندما تصبح هذه مختلطة يضل المرء عن طريق. وعلى الرغم من الإثارة في لحظات الفردية، فإن هذه تبدو أنها لا تذهب إلى أى مكان. ويزداد جمهور المتفرجين ضيقاً ثم يسأم ويمل. ولا يستطيع المخرج أن يقول «هكذا الحياة» عندما يتهم بتقديم مسرحية غير مركزة على موضوع معين ومتفرجة.

والتوكيد الإخراجي ينصب عادة في سطر أو أكثر من المسرحية والتي يمكن أن تمزج عنها وتستخدم لتوضيح التفسير الإجمالي وتكثيفه مثلاً في مسرحية «وفاة بائع متجول» Death of a sales man للكاتب الأمريكي آرثر ميللر:

يقول بيف لومان Biff Loman عن أبيه «إنه لم يعرف من هو» وتصبح «ليذا» زوجة «ويلي» «إنه ليس إلا قارباً صغيراً، يبحث عن مرفأ» ويقول «ويلي» لنفسه: «أتعرفين أنني أشعر بنوع من الرضا المؤقت عن نفسي...». أما الملك «ليز» Lean فيكتشف أنه مثل كل الرجال الآخرين ليس إلا حيواناً عاربياً ذا أشواك، وفلاديمير Vladimir في مسرحية «في انتظار جودو» Waiting for Godot لصامويل بيكيت، يصرخ قائلاً: «إنني لا أستطيع أن أستمّر» ثم يستمر.

ويتم اختيار سطور مثل هذه باعتبارها منسجمة مع التفسير الإجمالي ثم تؤكد عن طريق استخدام البؤرة التركيبية والسمعية. ويمكن عن طريق إحاطتها بصمت (فترة التوقيت التي يتمخض عنها الموقف) ويرتفع طبعياً إلى وضع يجذب أقصى إنتباه. وهي تكون نقطة

جوهرية للحدث كله فى المسرحية، ومثل هذا السطر يعد له. وعندما يتم ذلك يؤكد جداً حتى إنه يترث ويقى حيا فى الذاكرة بعد المسرحية. والمسرحية التى يتم إخراجها جيداً توصّل نقاطها فى فورات صغيرة للعقل، تمزج الفراغى والحسى والذهنى، والعاطفى. ويقوم المخرج بعمل تركيبة الشخصى للفورات، أحيانا بعد العرض المسرحى الفعلى بأيام أو أسابيع أو شهور.

على أن المخرج بالعمل بطريقة ذاتية حقيقية - على أحسن وجه - يصبح الناقد الأدبى لعمله هذا (١٧). وبعض المخرجين مثل البريطانى بيتر بروك Peter Brook يكتبون نقدا مسرحيا رائعا، وبعض النقاد المسرحيين مثا إريك بنتلى Eric Bentley يصلحون لأن يكونوا مخرجين ممتازين من وجهة نظر.

وتوضح الدراسة أن المخرج الذى يستطيع ألا يجد شيئا يقوله فى نص مسرحى مكتوب لا يكاد يستطيع أن يخرج، والناقد الذى لا يتمتع بحس مسرحى لا يكاد يستطيع أن يحلل المضمون الدرامى لمسرحية (مقابل المضمون الأدبى). ويرى التفسير الذاتى الحقيقى للمخرج على خير وجه فى إنتاجه المسرحى، وعلى الرغم من أنه قد يريد أن يكتب مذكرة من أجل البرنامج أو من أجل الصحف الخلية فإن تفسيره على خشبة المسرح يجب أن يكون واضحا لكي يكون ناجحا.

العمل بطريقة خارجية طارئة:

إن التفسير الخارجى الطارئ Extrinsic Interpretation يتضمن رغبة المخرج فى إيجاد أثر تفسيرى معين بالذات على جمهور متفرجه. والسؤال العملى للتفسير الخارجى الطارئ مقابل «ماذا تعنى هذه المسرحية» هو «ماذا يمكن أن تعنى هذه المسرحية؟».

والعمل بطريقة خارجية طارئة، يعنى العمل بطريقة مقنعة من تفسير أساسى Basic إلى مفردات دقيقة Precise Particulars واضحة. والمخرج يقوم بتفصيل لحظات المسرحية بحيث تتصل اتصالا مباشرا بتفسيره الإجمالى الخارجى الطارئ. و «تفصيل» المسرحية عملية دقيقة.

والتجربة العملية فى الإخراج المسرحى تدلنا على أن المسرحيات من الوجهة التقليدية «تختصر» فى فترة الإنتاج المسرحى. والاختصار Cutting هو إزالة الحوار Dialogue، لأن

الحوار عادة ليس جوهريا ومضبوطة للوقت، أو هو - فى رأى المخرج - من قبيل الدراما المسرحية المجدبة الهزيلة. ومسرحيات قليلة تصل إلى الأداء المسرحى بكل الكلمات التى فى المخطوط الأصيلى دون أن تفسد وهذا بالطبع فى المناطق التى يزدهر فيها المسرح.

والى جانب اختصار المسرحية بنسب مروضه، فإن الاختصار يتيح للمخرج فرصة لحذف سطور تزيد عن حاجة تفسيره. ويشر بروك Peter Brooke فى إنتاجه المسرحى «الملك لير» قام عمداً بحذف كل دلائل وجود شخصية آدموند Edmund فى النهاية، وتفسير الخادم للكيفية التى عالج بها محجى عيسى جلومستر Gloucester المقرحتين، وهناك عروض مسرحية أكثر تفاؤلا لمسرحية «لير» احتفظت بتلك اللحظات الانسانية نوعا ما، واختصرت السطور (أو حتى المشهد بأكمله) الخاصة بإصابة جلومستر بالعمى.

وثمة تفصيل درامى أكثر للنص المسرحى المكتوب - يصفه معظم النقاد بأنه عبث بالنص المسرحى وليس تفصيلا له - واضح فى الإنتاج المسرحى الذى قام به الراحل «جوزيف باب» Jozeph Papp الأمريكى لمسرحية «هاملت» عام ١٩٦٨ والذى يشار إليه أحيانا باسم «هاملت العارى» The Naked Hamlet وهكذا يلتقى مع الشبح:

يجلس «هاملت» فى تابوته ويدبر الراديو، ويبدأ فى القراءة، والراديو يقدم عريلا للشبح بدلا من الموسيقى، ويحاول هاملت أن يضبطه.

تبرز يد مستطيلة خضراء من المطاط من مفارش السرير وتبدأ فى تحسس طريقها عبر الملاءات إلى «هاملت». ويضحك المتفرجون ويشهقون. يتطلع هاملت إلى أعلا، ويسأل المتفرجين، ماذا فى الأمر. وتلمس اليد «هاملت» على الكتف. فيقفز خارجا من تابوته، ويبدأ فى التلويع بوسادته للشخص الذى يبرز من مفارش السرير.

«هاملت: ألا فلتحننا الملائكة ورسل الرحمة (ضحكة عامة).

الشبح: هل لك أن...

هاملت: لسوف أفعل.

الشبح: إثنى روح أبليك (يهتف هاملت ويجرى كأرنب مذعور خارجا إلى المتفرجين - يبقى هناك بعض الوقت مختفيا وهو يهتف مهلا). والآن اسمع يا هاملت.

ألا فلاكف عن نومي في بستانى. فاليرق صعقتى. (يخرج الشيخ جريده، وفيها عنوان رئيسى «ملك يصقه البرق»).

والتفسير الخارجى الطارىء، والعبث بالنص المسرحى لا حاجة بهما إلى أن يذهبا إلى المدى الذى يقوله مستر باب Papp، ولا حاجة بهما إلى أن يكونا ثابتين رصينين مثل عملية الاختصار القائمة على الانتخاب والتي قام بها بروك Brook. ومع ذلك فإنه حتى لو اشتكى النقاد من أن شكسبير «يتقلب فى قبره» فإن من الصعب أن نرى أن الاسماء لم تلحق بأى شئ سوى وصية من الوصايا التجريدية التى عفا عليها الزمن، وبالحري فإن أجيالا جديدة من المخرجين تعرضت لمادة درامية قيمة، فوجد المخرجون أنفسهم قادرين (والمخرجون راغبين) على أن يثيروا قضايا جديدة بالإحالة إلى القضايا القديمة. وقليل من المخرجين اليوم يؤمنون بالأشباح، وقليلون منهم يخشون أن يضيفوا ترخيصهم بنشر المادة الدرامية التى يملكونها من أجل متفرجيهم.

العمل بتفسير خارجى طارىء

لاحظ أن مصادر التفسير الخارجى الطارىء لا يمكن إدراجها فى أى كتاب لأنها مصادر المخرج الشخصية. والتفسير الخارجى الطارىء يمكن أن يأتى من تجربته فى الأحداث السياسية أو فلسفته أو اكتشافه السيكولوجى أو ديانته أو علمه أو أى مجال إنسانى آخر، والمخرج المبدع لمسرحية ليس حرفيا ماهرا يعمل بمعزل عن عالمه. إن معظم المخرجين الناجحين اليوم ضالعون على الأقل عاطفيا فى المسائل الثقافية التى تهم الناس فى عصرهم، فى السياسة وفى المشكلات الاجتماعية فى الحياة والفن، وفى التفلسف بشأن كيف quality الحياة الإنسانية ومصيرها. وبدون هذا الاشتراك سيكون من الصعب عليهم أن يقدروا المسرحيات العظيمة.

والعمل الفعلى بالتفسير الخارجى الطارىء يحدث على مستوى الوعى واللاوعى على السواء. والمخرج يبرز بلا وعى (أو يستبطن) شخصيته أو أيديولوجيته الذاتية فى مسرحيته. فإذا كان مثلاً حساساً للصنل الاجتماعي فإنه سوف يؤكد على مثل هذه الأحداث كما رأها فى النص المسرحى عندما كان يلقى تعليماته على الممثلين، ويشرف على تقديم المشاهد على خشبة المسرح.

تلخيص

يعمل المخرج فى التفسير بتركيز بؤرة الإنتباه على اجتذاب المتفرجين أولاً للحدث لحظة بلحظة فى المسرحية (قصتها) وأخيراً على تصور إجمالى للشعور أو الموضوع.

إن المسرحية تعطى للجمهور شيئاً له شكل، ومعنى نهائى ومجموعة من الانطباعات التى تضع بصمة أخيرة على الذهن والذاكرة لأنها منظمة، وكما يقال نحن لا نتذكر تجربة عادية، بل إن معظمنا لا يستطيع أن يتذكر سلوكنا أثناء ساعة معينة من يوم أمس. ولكن مسرحية منظمة تنظيماً رائعاً، ومفسرة تفسيراً عظيماً تقدم لنا رؤية مركزة للواقع الذى يمكن أن يترك بصمة لا تمحى علينا، إذا أمكن تصورها ونقلها بطريقة صحيحة. وسواء كانت المادة التفسيرية تأتى مباشرة من خيال الكاتب المسرحى، وأنها فقط ألقى عليها الضوء وأوضحها ودعمها المخرج، أو سواء كانت تنبثق كلها من خيال المخرج وهذا بطبيعة الحال لا يهم كثيراً فى التحليل النهائى:

العرض المسرحى الناجح. وتفسير المسرحية بشكل أو بآخر وظيفة حيوية مطلقة يقوم بها المخرج، ويقاس إنجازها بالتكامل النهائى للشكل بالمعنى الذى هو فن الانتاج المسرحى.

الفصل الخامس

الدراماتيرجية

أولا مصطلح العملية الدراما تيرجية التحليلية Dramaturgical Analysis كما يرد على لسان الأمريكيين يختلف عن نفس المصطلح كما عرفناه في المسرح الألماني منذ عهد ليس بيبيد.

وعند الأمريكيين لا يخرج المصطلح عن مفهوم المؤلف المسرحي كما سنعرف من سياق هذه الدراسة. وأما المفهوم الألماني فيعني قارئاً - أو محرر يعمل بفرقة مسرحية، ومسؤوليته الأولى هي اختيار نصوص المسرحيات للعروض، ويعمل مع المؤلفين إذا اضطرت الضرورة ذلك - في توضيب النصوص، وتحرير كلمات البرنامج.... إلخ. والمسرح البريطاني كان قد أسند إلى كينيث تاينان Kenneth Tynan في الستينيات هذه المسؤولية كمدير أدبي Literary Manager في المسرح القومي البريطاني بقيادة لورانس أوليفيه.

وإذا تعود إلى العملية الدراماتيرجية كما في عرف الأمريكيين نبدأ بالحديث عن التحليل لحظة بلحظة وهذا التحليل ليس مجموعة مترابطة من أحداث لا رابط بينها. والمسرحيات تنظم في شكل عروض للتجارب. والأسم التقني لهذا التنظيم هو الدراماتيرجي Dramaturgy أي فن التكوين المسرحي The Art of Dramatic Composition العملية التي بها يقدم الكاتب أو المؤلف المسرحي سلسلة من الأحداث الداخلية والاكتشافات، والتغيرات في المواقف والعمليات الفكرية، وذلك لخلق ذروات وعمليات تفريغ وتخفيف

لحظة التوتر.. وفي هذا يختلف المسرح بصورة ملحوظة عن مظاهر الحياة اليومية. فالمجاذلات في الحياة الواقعية غير منتظمة وتحدث بين الفنية والفنية، وقلما تصل إلى ذروة مرضية بطريقة تسير العقل. والمسرح حتى في عالمنا القائم قلما يسمح بهذا النوع من التجربة التي تثير الإحباط. وعناصر التكوين المسرحي موجودة عادة في كل مشهد من مشاهد المسرحية:

(العرض، والحدث الحافز، والذروة، والحل)

أما العرض: Expositon

فهو التمهيد أو عملية العرض المتصلة بالمادة. وجمهور المتفرجين يملئون بالأشخاص الذين سوف يمرون عاجلاً بصراع، وهم يملئون أيضاً عادة بالظروف المسبقة التي لها علاقة بالموضوع.

الحدث الحافز: Inciting Action

هو مقدمة مصدر الصراع بين الشخصيات أو داخل شخصية واحدة، (وفي الميلودراما، وهي فن مسرحي خالص محض)، فإن الحدث الحافز الكلاسيكي هو دخول معاون الشرطة مثلاً لكي يؤكد أن دكتوراً قتيلاً لم ينتحر، بل قتل، والقاتل هو أحد الموجودين في تلك الحجرة.

الحدث الصاعد: Rising Action

هو الكفاح التفصيلي بين الشخصيات للتغلب على الصراع، والصراع لا يمكن التغلب عليه بسهولة، وقد يزداد الإحباط والغضب والخوف.

ويصبح مصدر الصراع أكثر إزعاجاً ومضايقة باستمرار، والشخصيات تزداد لهفة للتخلص من الشخصية المزعجة.

الذروة: Climax

وهي التعرف على الشخصية المزعجة، وأبعادها بطريق العنف والنقاش والطرد أو بآية وسيلة أخرى.. ففي الميلودراما آتفة الذكر يكتشف ضابط الشرطة القاتل ويصرعه في عملية تبادل لإطلاق الذروة وحسب مقالته «أرسطو»، فإن الذروة في مأساة يقال إنها تثير في جمهور المتفرجين عملية تفريغ لشحنات الانفعالات وتنوير العقل والروح.

الحل : Resolution

هو توطيد دعائم الحس بالنظام، والهدوء الذى كان موجودا قبل الحدث الحافز. وفى كثير من التراجيديات الشكسبيرية مثلا، لا ينطق بالسطور الأخيرة الشخصيات الرئيسية فحسب، بل يمدد من الشخصيات المحابدة الذين تعيد أحاديثهم النظام إلى البيت - نظام جديد وليس عودة إلى النظام القديم.

والتفسير الإخراجى يستخدم أدوات فنية مسرحية طوال العرض المسرحى بعملية توضيح لحظة بلحظة للمصراع والأحداث الحافزة والعرض الحساس للنص الضمنى أثناء تصاعد الحدث، والتسبب فى عملية تفرغ شحنة انفعالات أثناء ذروة وحل أجيد صنعتها. وتقدم الدراسة فى المشهد الإفتاحى (بعد مونولوج) من مسرحية تنيسى وليامز الكلاسيكية الحديثة «معرض الوحوش الزجاجى»^(١٢) The Glass Menagerie .

«أماندا» و«لورا» تجلسان إلى مائدة من النوع الذى يمكن منه وطيه.

أماندا: (تتأدى) توم؟

توم: نعم يأمأه.

أماندا: إننا لانستطيع أن نتلو صلاة الشكر حتى تأتى إلى المائدة!

توم: أنا قادم يأمى (يأخذ مكانه على المائدة)

أماندا: (لا ينهأ) أيها الحبيب لاندفع بأصابعك وإذا كان لا بد أن تدفع بشئ ما، فليكن الشئ الذى تدفع به كسرة من الخبز وامضغ - امضغ! فالحيوانات لديها مواد تفرزها فى معدتها تمكنها من أن تهضم طعاما بدون طحنه ومضغه. أما الكائنات البشرية فمفروض أنهم يعضغون طعامهم قبل أن يبتلعوه وكل الطعام على مهل يابنى واستمتع به حقا. فالرجبة التى طهيت جيدا لها نكهات دقيقة عديدة تدعو إلى الاحتفاظ بها فى الفم للتذوق. وعلى هذا امضغ طعامك، واعط لغدد اللعاب عندك فرصة للعمل!

توم: (يضع عمدا شوكرته ويدفع كرسيه للوراء بعيدا عن المائدة) إننى لم استمتع بقضمة واحدة من هذا العشاء بسبب ارشاداتك المستمرة عن الطريقة التى أكل. بها إنك أنت التى تجعلينى اندفع متعجلا خلال الوجبات بالتباهك بسين تشبه عين العنقر لكل

قضمة من الطعام أتناولها. إن هذا أمر يُسقمنى وينسد شهيتى. كل هذا الحديث عن افرازات الحيوانات والغدد اللعابية - والطحن والمضغ!

أماندا: مزاج مثل مزاج نجم عالمي!

(ينهض ويصر أسفل خشبة المسرح)

توم، أنت لم يؤذن لك بترك المائدة.

توم: إننى سوف أدخن لقافة تبغ.

أماندا: إنك تدخن كثيرا (تنهض لورا)

لورا: سوف أحضر الحلوى.

وهذا المشهد القصير يحتوى على كل الصفات الفنية الأولية فى المسرحية الطويلة. والعرض بجانب الموتولوج الافتتاحي الذى يلقيه توم قبل هذا المشهد واضح فقط من تبادل الكلام فى السطرين الأولين اللذين فيهما تنادى أماندا ابنها توم فيرد عليها «أمام» ويكشف عن الخصيصة الجوهرية للعلاقة بينهما، والتي ينبغى سبر غورها. والحدث الحافز مزدوج، فأماندا توبخ توم لعدم مجيئه إلى المائدة ولماداته غير المهذبة فى تناول الطعام. والموقف ليس غير عادى، ويستطيع جمهور المتفرجين أن يستجيب برد فعل لتقديم شخصية مزعجة بصورة واضحة متمثلة فى العلاقة بين الأم والابن.

وفى الحدث المتصاعد نحاول «أماندا» و «توم» على السواء أن ييرا وجهتى نظريهما، فأماندا تطلب من توم أن يأكل على مهل لكى يستمتع بوجبه... وتوم يطلب أن يترك وشأنه ليأكل مايريد أن يأكله. ومع ذلك فإننا ندرك من تبادل الحديث فحسب أن «أماندا» منزعجة حقاً من المظاهر التى تنطوى عليها شخصية توم أكثر من عادته فى الأكل. وكلامها المستمر يبين لنا إصرارها على معاملة ابن شب عن الطوق، معاملة طفل صغير ورفضها أن ترى الواقع الجديد الذى يهدد بابتلاعها. وتوم ليس متبرماً من ملاحظات أمه الخاصة، ولكن تبرمه وضيقة نتيجة عجزه عن مواجهة هذه الملاحظات بنجاح. وإحباطه يزيد من قلقه. وقلقها يزيد من إحباطه، ويسبب حشداً لولياً لطاقة دينامية تطالب بالانطلاق.

إن ذروة هذا المشهد متواضعة. يفاخر توم المائدة دون أن ينتهى من تناول غذائه، ويشعل لقافة تبغ. وعبارة أماندا «إنك تدخن كثيراً» سطر يبلغ ذروة التعبير ويعنى: «إنك لست

ماكنت أن أراه في ابن. والذروة الصغرى لهذا المشهد تصور بعض ذروات لا يكيح جماحها شئ وتلى يعد ذلك. وهذه الذروة تؤجل العملية الفنية المسرحية، وتسمح للحدث المتصاعد بأن يبدأ ثانية وثانية وثانية حتى تتحقق الذروة النهائية. وحل هذا المشهد أيضا يتسم بنوعية خاصة: لورا تهض لإحضار الحلوى (إن تسمية هذه الحلوى بالذات يحمل في طياته تخفيفا لحدة التوتر، ويولد ثانية دعائم وهم الانسجام الذي كان موجودا قبل أن يحدث الحدث الحافز. والحل شأنه شأن الذروة، ليس كاملا، وهذا نموذج للمشاهد scenes والمشاهد الفرعية خلال التفسير لحظة بلحظة. وإذا كان كل مشهد ينتهى «بأوديب» Oed- ipus وهو يسمل عينيه فإن المسرح يصبح شيئا يثير العجز.

وليس هنا شيئا ينطوي على التعسف في العملية الفنية المسرحية العادية كما أنها ليست مقصورة على المسرحيات. فمصارعة الثيران مثلاً تتبع نفس النموذج إلى حد كبير بالعرض (العملية) والحدث الحافز (دخول الثور) والحدث المتصاعد (سلسلة ممرات كل منها أقرب من الأخير). والذروة (مصرع الثور) والحل (اختلاء حلبة المصارعة من جثة الثور والهتاف لمبارع الثيران). ولعل العملية الفنية المسرحية تحاكي عملية وقاع جنسى، وصفها الفسيولوجيون المحدثون - كما تقول الدراسة - بأنها تتكون من حدث حافز (الحافز على الأتارة الجنسية). والمستويات المتصاعدة للحدث (مواضع الإثارة) والذروة (الذروة أو القذف) الحل (إشباع اللذة الجنسية).

ويستخدم المخرج المبادئ الفنية dramaturgical Principles المسرحية بفحص نمبه المكتوب لاكتشاف الإثارات للحدث والذروات والحلول. إنه يفحص الحدث المتصاعد ليكتشف في أى المواضع تتصاعد المجاذلات إلى الذروة. وأن يشعر «توم» بأنه يواصل تمثيل سطره للتعليل، وأين يقرر أن يصل به إلى الذروة، وأن يقطعه. وهو يعرف أن عبارة «أماندا» «إنك تدخن كثيرا»، سطر له صلة بالذروة ويوجه الممثلين وفقا لهذا. وهو يحلل عبارة «لورا» «سوف أحضر الحلوى» على أنها محاولة ممتدة قبل الألوان للحل. والمسرحية التي هي سلسلة متكاملة من الإثارات، والأحداث المتصاعدة والذروات، والحلول، تصبح تجربة موصلة ذات مغزى. والمرء الذى يقدم للمتفرجين فحسب سلسلة من الظواهر المنظمة بطريقة تصفية كثيفة تكون مثل رسالة مكتوبة بلغة أجنبية.

المصادر الخارجية المساعدة:

كثيرا ما يحتاج المخرج إلى مصادر بالإضافة إلى ذهنه وخياله لكي يفهم المعاني الذاتية الحقيقية لنص ما. وهذا يصدق بصفة خاصة على المسرحيات غير المعاصرة والأجنبية. أما الكاتب المسرحي المعاصر فيمكن أن يستخدم تلميحات وإشارات غير معروفة للمخرج أو لأي أحد آخر بين العاملين في العرض المسرحي. والصعوبات التي تعرض في التفسير الذاتي الحقيقي تدعو إلى استخدام مصادر كثير منها ميسور بسهولة.

المعاجم:

من الواضح أن المخرج ينبغي أن يعرف معنى كل كلمة في المسرحية. ومعظم المسرحيات الحديثة لاثير مشكلة كبيرة للمخرجين المحدثين، أما في المسرحيات الأجنبية أو في الكلمات القديمة التي تبعث من جديد فيمكن أن تكون عقبة كبيرة، فمسرحيات شكسبير مثلا مليئة بكلمات ليس لها معنى حاليا أو تكون معانيها الحالية تختلف عن المعاني التي كان يقصدها شكسبير. ومعظم طبعات مسرحيات شكسبير، تشمل على هوامش شارحة أو شروح تقدم معنى الكلمات موضع الجدل، في القرن السادس عشر، ولكن حتى في الهوامش يمكن أن تكون عرضة للجدل النقاش. وقاموس أوكسفورد الانجليزي مصدر مفيد للإدراك الكامل لمعاني الكلمات الانجليزية القديمة، ولكنه أيضا يقدم تاريخ كل كلمة، ويتبع استخدامها منذ أقدم العصور من خلال عصر شكسبير حتى عصرنا هذا مفيد جدا في حالة الترجمة إلى لغتنا العربية.

ولمة سوء إدراك misconception عام لمعنى سطر في مسرحية شكسبير هو شكوى جوليت الشهير «روميرو .. روميرو لماذا يا روميرو؟» هذا السطر يقرأ على أن wherefore تعني أين وحقيقة المعنى لماذا التي يساء فهمها. إن المعنى يجب أن ينسب إما بالبحث عن المرادف أو بتحليل السياق.

طبعات مغايرة:

كثيرا ما تواجه المسرحيات الأقدم عهدا المخرج بمشكلة النسخ المختلفة فمعظم المسرحيات في القائمة الرسمية لمسرحيات شكسبير كانت تطبع في طبعات من قطع «الكوارتو» وكذلك الطبعات الأولى في حجم نصف الملزمة.

وفي كثير م الحالات توجد قراءات مغايرة حاول الناشرون أن يضاهوها كنص... «رسمي».. ولمة نسخة مغايرة هو سطر بمسرحية هاملت «أوه.. إن هذا اللحم الصلب

جدا ينبغي ان يلزوب، ويقرأ فى ثلاث نسخ مطبوعة من المسرحية «اللحم المنقص Sallied بدلا من الصلب Solid». ولتعميق المشكلة لم يقع اختيار الناشرين طوال السنوات على قراءات مغايرة فحسب، بل إنهم كثيراً ما اقترحوا قراءات من صنعهم على أساس أن كل الطباعات خطأ، ومن التصحيحات للكلمة موضوع النقاش كلمة اللحم المندس. ومن الواضح ان تفسير هذه العبارة الرئيسية يختلف حسب ما إذا كان «هاملت» يشكو من لحمه «المندس» او «الصلد». ويجب على المخرج ان يكون حريصا فى اختيار الطبعة والناشر، إذا لم يدخل ميدان المصادر الشكسبيرية بنفسه.

على أن كلمات المسرحيات الحديثة من آن لآخر تحتاج أيضا إلى توضيح خارجى. وكلمات المسرحيات الحديثة تحتاج أيضا من آن لآخر إلى توضيح خارجى. فالعرض المسرحى لمسرحية «فترة عمرك» لويليام سارويان - كان يتعثر أثناء التدريب على مشهد تتكلم فيه الشخصيات عن «الذهاب» إلى أسفل «سنست» Sunset إلى أن شرح أحدهم لمخرج من الساحل الشرقى East Coast إن «سنست» مقاطعة فى سان فرانسيسكو، وهى المكان الذى تقع فيه أحداث المسرحية.

والإشارات فى مسرحيات كثيرة عربية أو أوروبية متعددة. ففي الغرب شون أوكازى.. و Brendan Behan, Sean O'Casey و «براندان بيهان».. الإيرلنديين مالم تفسر كلماتى Easter Week (أسبوع الربيع) و«جيش التحرير الإيرلندى» للممثلين الأمريكيين عند توزيع الأدوار. والمسرحيات الشاعرية المرفهة مثل مسرحيات «ت. س. الیوت» و«صمويل بيكيت» تقتضى كثيرا استخدلم المراجع والموسوعات إذا أراد المخرج أن يفهم حتى المعنى السطحي للسطور. ومن السباب والإهانات التى يوجهها كل من فلاديمير واستراجون للآخر فى مسرحية «فى انتظار جودو» Waiting for Godot هى نعموت مثل «أفيون» و«قسيس» و«ميكروب سيلان» و«جرثومة زهرى» وقمى. وفى نفس المسرحية يتكلم «لكى» Lucky إله شخصى، «كوا كوا كوا» يعانى من حمول إلهى، واختلال فى الوظائف المعوية. ومالم يكن معجم المخرج يعادل معجم «بيكيت»، فإن عليه أن يبحث عن معنى هذه الكلمات ويوفق بين معانيها وسياق المسرحية.

وتحمل مسرحياتنا العربية كثيرا من الإشارات والأسماء المماثلة. ففي مسرحية «الظاهر بيبرس» لعبد العزيز حمودة أو كما سميت فى عرضها المسرحى بالمرح القومى تأتى كثير

من الأسماء «كالأمير وصال» و«عجيب وغريب» في دياالوجات المسرحية ومالم تكن للمخرج معرفة بمثل هذه الأسماء والأشارات عليه أن يرجع إلى بابات ابن دانيال في كتاباتها الأصلية. وفي مسرحية «المخططين» ليوسف إدريس لابد للمخرج أن يمكف على التعرف على الأسماء الغريبة التي يطعم بها حوارات مسرحيته حتى يتعرف عليها الممثلون في سهولة ويسر مثل ما ورد في «المخططين» .. الأخ .. دكتور عالريق... ٥٦ غريبة..

الترجمات :

يستطيع المخرج أن يختار عادة مسرحية جاهزة شرط ألا تنتمي لحقبة زمنية غير مطلوبة، أو يترجم المسرحية بنفسه، أو يعهد لأحدهم بترجمتها له. وقد يقوم بالاختيار بين عدة لترجمات ويستخدم القراءات التي يفضلها من كل واحدة منها. وقد تسفر المقارنة عن نص مسرحي مكتوم معوج ومترنح، ولكنه أثبت في الغالب الأعم أنه يستحق العناء.

وبعض الترجمات تغير النص والنص الضماني للمسرحية تغييرا شديداً، مثل ترجمات شكسبير لتحليل مطران، والترجمات الأولى الأميركية كما تقول الدراسة – المسرحيات جيرودو Giraudoux مثلاً قامت بتغيير في مضمون مسرحياته للدرجة أنها يجب أن تسمى مسرحيات معدة إعداداً، فالشخصيات، والمشاهد بأسرها حذفت وأضيفت إليها، وأسماء وأعمار الشخصيات والتواريخ والأماكن واللغة والمعنى تغيرت بطريقة تعسفية. ويصدق هذا نفسه على كثير من المسرحيات الأخرى. وإذا استطاع المخرج أن يقرأ النص الأصلي، فإن من الواضح أنه ينبغي أن يلمج في عرضه المسرحي نسخاً مترجمة من الفقرات المتنازع عليها.

وحتى لو كانت الدقة ليست موضع نقاش، فإن الترجمة يجب أن تفحص بعناية، بحثاً عن الحدث الداخلي الذي تنقله كلماتها، وكذلك بحثاً عن طعم الحوار والشعر. وكما أن المخرج يشترك مع المؤلف فإن المترجم يفعل ذلك أيضاً. وعلى الرغم من أن تعبير المترجم يمكن أن ينقل المسرحية بدقة شاملة، فإنه قد لا يستطيع سيكولوجياً أن يبعد عن عمله خواطر ذهنه وشخصيته وليست هناك ترجمة دقيقة لعمل فني دقيق تامه. فتغيير لغة بلغة أخرى يعرض مجموعة من الاختيارات في كل سطر. وفحص يتم في نفس الوقت لترجمتين «دقيقتين» لأية مسرحية يكاد يسفر عن سطر واحد متماثل. ذلك أن المترجمين

لا يحاولون أن يحملوا معنى النص فحسب بل أيضا طعم الأداء والإيقاع والشعر والإحساس غير الظاهر.

على أن بعض الترجمات المشهورة تبدو سميكة على خشبة المسرح وبعض الترجمات التي تبدو ضعيفة في الطباعة تحقق ذروات عالية من النجاح في الأداء. وقليل جدا من المترجمين - وبخاصة للمسرحيات اليونانية - كما عندنا لديهم خبرة كبيرة، إن وجدت بالمسرح، وترجماتهم تثبت أحيانا أنها لا يمكن تقديمها على أيدي الممثلين والمخرجين المحدثين. ومن أمثال هؤلاء المترجمين عياقرة الأدب طه حسين ولويس عوض وعبد القادر القبط ومحمد عثاني.

المصادر التاريخية:

عند تقديم عرض المسرحيات من عصر مضى، كثيرا ما يجد المخرجون أن من الأمور التي لا يمكن تقديرها أن يعرفوا أنفسهم ثم الممثلين العاملين معهم بالمنظور التاريخي للمسرحيات. فكثيرا ما يبدأ المخرج البريطاني تريفور نان Trevor Nunn التدريب لمسرحية شكسبيرية بمحاضرة عن عالم المسرحية، تقطعي شكسبير، والبلد الذي تجرى فيه المسرحية، والموسيقى، والعادات، واللغة، والموقف السياسي في هذه الأزمنة. و«نان» Nunn يأتي أيضا لتدريسياته الأولى بمواد بصرية هائلة، كتصوير للديكور والأزياء، بل أيضا صور للناس في ذلك العصر وحضارتهم. وممارسة «نان» Nunn عامة شاملة، وهي عادة مفيدة.. وبعض المخرجين يفرقون أنفسهم في تاريخ العصر، ويعطون للممثلين العاملين لديهم كتباً تتعلق به. والممثلون عندما يقومون بأدوار شخصيات تاريخية (مثلا توماس مور Thomas More ومارا Marat، يمكنهم أن يقيّدوا من قراءة سير ذاتية لشخصياتهم) حتى إذا كانت السيرة الذاتية لاتعطي موضوع المسرحية. والمخرج ينبغي أن يقرأ هذه الكتب أولا ليحدد صلتها بالموضوع وإدماجها في تفسيره. وكثيرا من السطور التاريخية، وجانب كبير من حدثها الداخلي يمكن تحديدها بصورة أكثر وضوحاً بالرجوع إلى المصادر (المراجع المعادلة لها) والتي كانت لدى المؤلف المسرحي عندما كتب المسرحية.

على أنه ليس ضروريا أن تطبق كلمة «تاريخية» على المسرحيات من القرون الماضية فحسب، فمن الصعب على أي مخرج أن يطور عرضا مسرحيا ممتازا مسرحية «المسامر» Entertainer (١٩٥٧) لجون أوزبورن John Osborne إذا لم يكن على معرفة بالأحداث

التي تؤدي إلى أزمة قناة السويس، وتفكك الإمبراطورية البريطانية، وأثر القنبلة الذرية على الثقافة البريطانية في البلاد، وعلى السياسات البريطانية وآثار الأرستقراطية والتقسيم الطبقي في إنجلترا.

مصادر نقدية:

تشمل المصنفات الدرامية قدراً كبيراً من النقد المكتوب. والمخرج لا يكون مجرداً من مادة نقدية ووصفية إلا عندما يخرج مسرحية تتسم تماماً بالأصالة وإذا أمكن فإن أول مصدر نقدي يتعين على المخرج أن يرجع إليه هو كلمات المؤلف عينها. وكثيراً ما تشمل المسرحيات المنشورة مقدمة للمؤلف يمكن أن تقدم اقتراحات تفسيرية بارعة، ومن أن لآخر (كما في مسرحيات يوجين أونيل Eugene O'Neill هناك ثروة من الشرح النقدي في الإشارات المسرحية. ومعظم كتاب المسرحيات المحدثون كتبوا أيضاً نقداً مسرحياً، لعلهم على الأقل - غريون كبراندللو Pirandello وبرناردشو Bernard Shaw وبكت Becket ويونسكو Ionesco وألبى Albee وغيرهم وغيرهم، ومن العرب عبد الرحمن الشرفاوي وألفريد فرج ويوسف إدريس ووشاد رشدي وغيرهم. وكذلك كتب هؤلاء مقالات رائعة عن المسرح والنقد يمكن أن تكون له قيمة كبيرة بالنسبة للمخرج ولكنه يجب أن يكون مساعداً إذ أنه لا يمكن أن يحدد خلق الحياة للمسرحية في مسرحية ما.

عروض أخرى للمسرحية:

إن مشاهدة عرض لمسرحية ما له قيمة يثور حولها الجدل بالنسبة للمخرج. فأحياناً يكون هذا أمراً محتوماً لا يمكن تحاشيه، كما هو الحال عندما يطلب من مخرج أن يقوم بإخراج مسرحية شاهدها أو مثل فيها، بل وأخرجها من قبل. وقد قام ماكس راينهارت Max Reinhardt بإخراج مسرحية «حلم ليلة صيف» A Mid Summer Nights Dream لشكسبير، مرات عديدة أثناء حياته العملية الطويلة في المسرح، وكان كل عرض مسرحي يختلف عن آخر عرض للمسرحية وهو يقترب بمعرفة المتزايدة بالمسرحية.

ولكن العروض المسرحية السابقة التي أخرجها شخص آخر قد تمنع فعلاً بعض الملكات الإبداعية للمخرجين باقتراح تفسيرات لا شعورية (أو إخراج أو شغل مسرحي) تحدث كما لو كانت مستعارة لا مبتدعة، وجزءاً من خطة سابقة ليست هي خطة المخرج الجديدة.

والخارجون الذين يشعرون أنهم فى حلٍّ من فحص أنكار المخرجين الآخرين الذين يواجهون مادتهم يمكنهم أن يشاهدوا العروض المسرحية للمسرحيات الذين يعملون على إخراجها، وإذا كانت مشاهدة العرض المسرحى مستحيلة، فإن المخرج يستطيع أن يدرس كتابا موجودا بين يديه، ويقصص صورا فوتوغرافية، ويقرأ مقالات نقدية فى بعض الصحف المحلية، ويجرى أحاديث مع أشخاص من الذين شاهدوا المسرحية أو عملوا بها. والمخرج السابق قد يسعد أن يرد على أية أسئلة للاستفسار عنها. وكل هذه المصادر يمكن أن يجيب على أسئلة بشأن التفسير لحظة بلحظة

و. كثيرا ما يكون من المفيد فحص العروض المسرحية الأصلية للمسرحية وبخاصة إذا كان الكاتب المسرحى له ضلع فى الإشراف على ذلك العرض المسرحى، أو أخذ فيه رأيه أو قام بإخراجه. والعروض المسرحية لبرتولد بريشت Bertolt Brecht فى فرقة «برلينر أنسامبل» (١٥) Berliner Ensemble موضحة بالتفصيل فى كتابه Model bucher (المجلد المثالى) الذى يسجل النص والصور الفوتوغرافية، والحركة والشغل والديكورات والأدوات المسرحية، واقتراضا كل كلمة قالها المؤلف كاتب المسرحية للممثلين العاملين معه أثناء التدريبات. ولا تنسى أن بعض كتب «بريشت» Brecht المثالية فى تناول الأيدي، فقد أعدها ونشرها فى كتيبات مختصرة، وأخرى لا يمكن الحصول عليها إلا فى برلين، ولكن المسرحيات الأجنبية على الأخص منذ القرن الثامن عشر لها تاريخ مسرحى متاح فى المكتبات، وكل مجلات هذه العروض توضح أيضا المعنى الذاتى الحقيقى أو توضح تفسير نص مسرحى مكتوب.

الفصل السادس

قرار الأسلوب

قرار الأسلوب

كثيرا ما ارتبط الأسلوب فى المسرح بالطريقة المعينة التى ينبغى أن يؤدى بها نوع معين من المسرحيات. وليس بين المصطلحات الأسلوب الاغريقى أو الأسلوب الشكسبيرى، أو المصطلح الأوسع معنى، الأسلوب الكلاسيكى بما يعنى بالضبط نفس الشيء لدى أى ممثلين أو مخرجين، ولكنها كلها تقوم على إتفاقات تداولها الناس خلال قرون عديدة، عن الكيفية التى أديت بها المسرحيات أصلا فى التراث التقليدى للمسرح. وهذا العنصر من التراث التقليدى كان بصفة خاصة نمطيا فى المسرح الفرنسى. ويرى لويس جوفيه^(١٨) Louis Jouvet عن الاحترام الذى حظى به تفسير معين لبعض المخرجين لنصوص مولير. لأن أحد أجداده القدامى رأى مولير وهو يؤدى المسرحية من ثلاثة قرون. ويقال إنه عندما قال له ذلك المخرج إن مولير كان سوف يستاء من العرض المسرحى الذى قدمه «جوفيه»^(١٨) Jouvet مسرحية مولير رد قائلا «حقا؟ أليس لديك رقم تليفون مولير؟». واستياء جوفيه من هذا المخرج، ان هذا الأخير لم يكن على أى قدر من التعرف على إخراج الأعمال^(١٩) القديمة كأعمال مولير فى المسرح الحديث.

وفى المسرح الإنجليزى نجد أن الأسلوب الشكسبيرى للتمثيل كثيرا ما يعنى اختيار طريقة خطابية فى الحديث، واتخاذ أوضاع بطولية، وكل هذا لا علاقة له بالمضمون. وهو ليس أكثر من استخدام أساليب نمطية جوفاء ليست من الأسلوب فى شيء.

إن هذا لا يعنى القول بأن المسرح الافريقى والشكسبيرى والفرنسى النيوكلاسى^(٢٠) لم يكن لها أسلوب. ومن المحتمل أنه كان لكل منها أسلوب يمكن التعرف عليه بوضوح ويتكون من عناصر محددة هيئة، وكان المسرح والمجتمع الذى صوره خلال تلك العصور متجانسين. ومن المحتمل أن يكون المزج بين مجموعة محددة من المواقف الاجتماعية والأخلاقية على شكل درامى معين، وتشكيل مسرحى قد أسفر عن أسلوب محدد بوضوح وثابت لا يتغير فى كل عصر. وعلى أحسن الفروض نستطيع ألا نقوم بأى تخمين مهذب عن ذلك الأسلوب، فعاملنا يختلف اختلافا عظيماً عن عالمهم. وربما كان الأسلوب من المعطيات فى تلك العصور المسرحية البنائية التقليدية المتجانسة، ولكنه لم يعد كذلك فى وجودنا الممزق الشديد التنوع الذى يفتقر إلى الإيمان. وعلى الرغم من أنه يمكن أن نتصور أنه فى نقلة كافية من الزمن يمكن لخصائص عامة معينة فى منتصف القرن العشرين أن يكون لها إطباع متفكك لكيف إجتماعى ومتبايناً شديداً.

إن كل شيء اليوم مباح فى المسرح. وقليل يتكلمون عن «الطريقة» لعمل مسرحية ومفهوم عرض مسرحى محدد يكمن فى عالم خيالات أفلاطونية. ونستطيع خلافاً للكاتب المسرحى الإليزابيثى^(٢١) أو الأفريقى أن نختار من أنواع عديدة من المجالات المسرحية. فتحت أعيننا حصيلة واسعة من المسرحيات من عصور وبلاد عديدة. وعصرنا ينبذ ولا يحترم التراث التقليدى؛ والشكل أقل أهمية من الشعور، والعقل نابع لوقع الاحتكاك العنيف. والإحساس بأن الطريقة الصحيحة لإخراج مسرحية هو «التشبث» بأسلوب قرون ماضية ليس منافياً للعقل فحسب بل إنه لا يعتبر الآن من الأمور المرغوب فيها. وقد أصبح «الأسلوب» أمراً انتقائياً لأحد المعطيات. والفنان المعاصر يفسر مسرحية ما من وجهة نظر اليوم بمزج حدسه بالحاضر، مع تقديره لواقع الزمن الذى كتبت فيه المسرحية والأسلوب الذى يطوره ينتج من مزجه للعناصر التى يمكن التحكم فيها والفراغ والممثلين والمؤثرات النظرية والنص لتوصيل تفسيره لجمهور المتفرجين.

والأسلوب ينبئ ألا يخلط بينه وبين الشكل. فالشكل هو العناصر الخارجية التى يمكن التعرف عليها، أما الأسلوب فهو الطريقة التى ترتب بها لإنتاج أثر معين.

ويقال أن الأسلوب هو الإنسان نفسه، والكشف فى الحدث بالطابع الداخلى الحقيقى. ونحن إذا تحدثنا عن أسلوب حياة شخص ما، فإننا نعنى بهذا كل شيء من

الطعام الذى يأكله عن طريق الأشخاص الذين يرتبط بهم، إلى الملابس التى يرتديها، والاختيارات الأخلاقية التى يقوم بها. كيف يسير الناس ويتحدثون ويسرقون عربة ويرتدون ملابسهم، كل هذا يبرز إلى الوجود أسلوبهم. وليست الملابس أو العربات أو الطعام فى حد ذاتها (على الرغم من أن اختيارات الأفراد تكشف عن شىء خاص به هو نفسه) بقدر الكيفية التى ترتدى بها أو الطريقة التى تساق بها أو تؤكل بها أو تُعد بها. ومن الأمثلة على هذا المرأة المثيرة جنسياً فى الخمسينات أبرزت صفاتها بارتداء الثوب الصحيح، والزينة الكثيفة، وتضخيم أساليب شعرها، فى حين أن أختها التى لا تقل عنها فى الإثارة الجنسية ارتدت ثيابا فضفاضة لتؤكد الحرية لجسدها وأسلوب تصفيف شعر بسيط تماما، ووجهه خال من الزينة والمكياج ولكنه يتألق بصحة نابضة بالحياة. والصفة الأساسية فى المرأتين متماثلة، ولكننا فى حاجة إلى ادراك كنه تقاليد عصرية لكى نقدر الجوهر الحقيقى لكل منهما.

إن هذا يؤدى بنا الى أن هناك فى التفسير أسلوبا ذاتيا Intrinsic وآخر خارجيا Extrinsic لكل مسرحية. والأسلوب الذاتى يأتى من النص والخارجى يأتى من المخرج. **والذاتى** يشمل عناصر **ثابتة** وعناصر **مرنة** على السواء. والثابتة هى مانعها عن العمارة المسرحية الأصلية Original Theatrical Architecture وحجم جمهور المتفرجين، وتعتيد أجهزة الاضاءة، والمناظر، والأزياء، والعرض الفنى التقنى للمسرحية، وكلها تؤثر فى أسلوب عرضها المسرحى. والمرونة Flexible هى تلك العناصر الذاتية التى تعتمد على التفسير الإنسانى للمواقف الاجتماعية والسياسية والأخلاقية فى يوم كاتب المسرحية، والنص نفسه كما تشير أعمال النقد الدرامى، يمكن أن يعنى كثيرا من الأشياء لدى أناس عديدين. أما التمييز بين العصور التاريخية والأشكال الدرامية كثيرا ما يكون كبيرا لدرجة تكفى لأن يكون مفيدا فى تحديد الأساليب الذاتية.

الأسلوب الذاتى (الفطرى) Intrinsic Style

فلنأخذ مثلا هو الاختلاف بين أسلوب الأداء لمسرحية شكسبيرية وأخرى «لجان راسين» Jean Racine وهو كاتب مسرحى ينتمى إلى النيوكلاسية فى فرنسا فى القرن السابع عشر. أما عن شكسبير فقد كتب يشعر مرن، وإن كان شعرا محكما جدا Powerfully Controlled Blank verse وكان اهتمامه أيضا أن يأخذ نظرة عريضة للحياة

بمشاهد عديدة، وحركة جارفة. وكانت مسرحياته تؤدي في الخلاء - بين السماء والجحيم - محاطة بإنسانية غزيرة. أما الحدث فكان حافلاً بالفضجيج واللون والرائحة والحركة. أما مسرحيات راسين فكانت تؤدي أمام جمهور صغير يتم اختياره جيداً، في قاعة خشبية، تكون فيها للسطور المنطوقة صفة موسيقى الحجر، وكل ما يهم هو نغمة الصوت ودرجة حدته والاقتصاد في الحركة والإيماء، بحيث لا يقوم شيء بالتشويش على اللحن فلا شيء سوى الصوت الجميل والحركة النادرة.

وقصارى القول أنه لا شيء يمكن أن يكون مختلفاً أكثر من الأساليب القطرية لعالمى هذين المسرحيين.

ولم يكن المخرج في حاجة إلى أن يكون ملتزماً بهذه المعرفة، ولكنه ينبغي أن يكون على علم بها قبل أن يخرج مسرحية لراسين Racine في مسرح مدرج يقام في الخلاء بممثلين تقتصر خبرتهم على حوار طبيعي.

وعند الحديث عن الأسلوب القطري، لا نشير إلى أن مسرحية ما يمكن أن «تتحدث عن نفسها» أو أن المرء ينبغي أن «يقوم بتمثيل السطور». فكلمات أية مسرحية كلاسيكية اليوم ليست أكثر من شفرات غامضة على قطعة من الورق... وهي لا تقول لنا كيف خرجت مسرحية إلى الحياة. وإذا سمحنا للنص أن يتكلم، فإنه سوف يقول أشياء مختلفة لممثلين مختلفين ومخرجين مختلفين. والكلمات فقط هي نهاية العملية الإبداعية للكاتب المسرحي، التي هي نفسها وظيفة لحاجة، للتعبير عن ذاته وعن مواقف وتصرفات من واقع تجربته. ونحن في حاجة إلى أن نعرف شيئاً عن تلك المواقف الخاصة بالمحيط المسرحي في أيامه، وعن الكيفية التي تبدو بها الكلمات وهي تتعلق بالحدة والنغم والابتعاد على ألسنة الممثلين الأحياء. ثم نستطيع أن نحس بالأسلوب القطري للمسرحية، الذي يعكس إحساس الكاتب المسرحي ونحن نفعل ذلك لأننا نريد أن نكرر هذا الأسلوب - نأخذ من المواقف قد بدأت تتحرك بسرعة. وجمهور المتفرجين وإن كانت له إنسانية مشتركة فإن له مجموعة مختلفة من التوقعات. والممثلون وإن كان لهم حس فني فإن لهم معايير مختلفة وتقنيات متباينة. ونحن نفعل ذلك لأنه من المهم أن نبدأ بإدراك يكتنه مآقائهم المسرحية وصفتها الجوهرية في عصرها قبل أن تنتقل إلى مآقد تقوله لنا. ونجاهل هذا العنصر الجوهرى الحقيقي يعني التعرض لخطر إخراج عرض مسرحي مشوه زائف أو ضحل.

الأسلوب غير الفطري Extrinsic Style

وما يمكن أن نقوله مسرحية ما بالطبع جزء من الأسلوب غير الفطري. فإبداع الأسلوب غير فطري يبدأ بافتراض أن المسرح شيء حتى وظيفته التوصيل إلى الحاضر وليس تخنيط الماضي والحفاظ عليه. وبعض العناصر دائمة، وبعض الحقائق الأساسية موجودة في كل نشاط درامي، ولكن الحياة في الوقت نفسه تتحرك باستمرار وتتذبذب. والممثل وجمهور المتفرجين عرضة لتأثير عصرهم: وإصلاح المفزى الأخلاقي يقتضى تغيير المواقف الاجتماعية. وتأثير التكنولوجيا على الفن، فى التلفزيون والسينما وغيرها من وسائل الإعلام. ولا يستطيع أى مخرج ألا يتأثر تماما بالعصر الذى يعيش فيه، بل أن أى محاولة واعية لإعادة خلق الأسلوب الأصلي لمسرحية ماينبغى أن تحتوى لا محالة على عناصر ذاتية. وإذا لم يكن ذلك على هذا النحو فإنه لن تكون هناك ضرورة للمخرجين لأن وظيفة المخرج هى أن يستخدم ملكاته الإبداعية وهو يعبر عن إحساسه بعالمه فى الإختبارات التى يقوم بها وهو يفعل هذا. والمخرج المبدع لا يقاوم هذه الذاتية، بل أنه يتفحصها ويستخدمها فى تحقيق أسلوبه فى عرض مسرحيته.

إن الأسلوب غير الفطري هو الطريقة التى يعرض بها المخرج على جمهور المتفرجين مايريد أن يقوله عن طريق عربة المسرحية. وهو تفسير بالعمل Interpretation In Action وعن طريق أسلوب عرض مسرحى يقوم المخرج بتوصيل إحساسه بما يتعين أن نقوله المسرحية تماما وفى الحال لجمهوره من المتفرجين ولعصره. وهو ليس أمراً تصفياً بأى حال، فهو يرتبط بالقيم الجوهرية للنص دون أن يكون مرتبطاً بها. وهو يبرز بطريقة حيوية بما يشعر المخرج أنه ذو أهمية وأثر فى أحداث المسرحية.

إبداع الأسلوب

إن المخرج لكى يقوم ببيان واضح عن طريق أسلوب ماينبغى أن تكون لديه فكرة ثابتة عن ماهية هذا الأسلوب. فهو لا يقوم فحسب بكسر بيض فى وعاء ويخففه ويصبه فى طاسة دون أن يعرف ما إذا كان يريد صنع عجة أو بيض نصف ناضج أو بيض مسلوق. والأسلوب الفعال التنظيف لا يتحقق إلا بالروابط المتبادلة الثابتة بين عالم المسرحية وعالم جمهور المتفرجين وعالم المسرح.

إن عالم المسرحية هو أسلوبها الفطرى. والمخرج لكى يعرف عالم المسرحية ينبغى أن يعرف شيئاً عن خلفيتها التاريخية، وخطية مؤلفها. والبحث يجب أن يغطى الزمن الذى انتجت فيه المسرحية أولاً والعصر الذى وضعت فيه على السواء. وهو ينبغى ألا يغطى طبيعة^(٢٤) المسرح فى ذلك العصر فحسب - الأزياء والمعدات الميكانيكية - بل أيضاً المواقف الاجتماعية والسياسية والفلسفية فى تلك الأيام. والبحث يساعد المخرج على اكتساب حس بخلفية كاتب المسرحية، ويُعرف شيئاً عن أنواقه الشخصية ومشاعره يكون مفيداً فى اكتساب حس بالكيفية التى كتبت بها المسرحية ولماذا كتبت. كذلك أعمال النقد تكون مفيدة بالإشارة إلى المستويات الخاصة بالتفسير التى قد لا تكون ظاهرة مباشرة. وهى يجب أن تستخدم بلا تمييز، على أية حال، وتنبذ إذا ظهر أنه تفسير مفروض بالقوة، وليس تفسيراً مستمداً من مصدر ما. وعلاوة على ذلك فالنقد يمكن أن يساعد المخرج على أن يفهم بناء المسرحية، سواء كان بناء ديناميكياً بسلسلة من المشاهد القصيرة التى تتساق كلها نحو ذروة كما فى مسرحية «مكبث» لشكسبير، أم عما إذا كان الاتجاه هو نحو شكل دائرى، كما فى مسرحية «فى انتظار جودو» بتقديم ثابت متكرر يتسم بالانسجام. والمخرج يستطيع أن يعكس هذه الصفة الجوهرية لشكل المسرحية فى نماذج حركية منشقة جزءاً من أسلوب الأداء *Style of Performance*.

وثمة جزء من عالم المسرحية ينبغى سبر غوره فى أية محاولة لاستخلاص أسلوبها الفطرى، هو المضمون الفعلى: ماذا يقول لنا النص. وأسلوب الشخصيات فى الحياة يتبين من المحيط الذى يشير إليه كاتب المسرحية. وهذا يمكن أن يكون واضحاً صريحاً كما فى مسرحيات «شو» Shaw ومسرحيات «إبسن» Ibsen أو واضح ضمناً فى العصر التاريخى، والطبقة الاجتماعية للشخصيات. ولغة المسرحية قد تكون طبيعية أو شاعرية، كما يمكن أن يكون كذلك الحدث الذى يمكن أن يتوقف على جمع التفاصيل أو خلق المؤثرات الرمزية. ولغة المسرحية قد تكون أكثر أهمية من الحدث الطبيعى (كما فى راسين) والحدث نفسه يمكن أن يكون بالفطرة كوميدياً أو تراجيدياً أو ميلودرامياً. والمخرج ينبغى - على الأقل - أن يكون عالماً بكل هذه العوامل إذا أراد أن يكسب حساً بالأسلوب الفطرى للمسرحية. وكما أن طبيعة أى عرض مسرحى تتوقف على سلسلة من الاختيارات يقرم بها المخرج، فإن الأسلوب الفطرى الحقيقى للمسرحية هو نتيجة سلسلة من الاختيارات التى يقوم

بها كاتب المسرحية بوعى أو لاوعى. والاختيارات التى تتم بلا وعى تنتج من رد الفعل لدى كاتب المسرحية بالنسبة لمجتمعه، ويمكننا أن نحددها عن طريق البحث. أما الاختيارات التى تتم بوعى فتظهر فى المسرحية ويجب أن تستمد من تحليل كل مكرراتها. ولا يهم متى كتبت المسرحية، فالعملية كلها لكسب حس بأسلوبها الفطرى الحقيقى . فما إن يدرك المخرج كنه هذا الجوهر أو يكون لديه إحساس به حتى يستطيع أن يترجمه إلى أسلوب يعتقد أنه سوف يربطه خير ارتباط بعالم جمهور متفرجه.

وعالم المتفرجين هو إلى حد ما إحدى المعطيات، ولكن عملية الفراغ منها مختلفة، فالمعطيات هى تلك المجموعة من الظروف والمواقف التى تكون الطابع الاجتماعى المعاصر بأوسع المعانى.

والمخرج يمكنه أن يخلق أسلوب يرتبط على السواء بعالمى المسرحية وعالم جمهور متفرجه ويكشف عن البيان الذى يود أن يدلى به، لا بتشويه النص بل بترجمة جوهره الحقيقى إلى الفاظ يمكن أن يفهمها فورا، ويمثلها جمهور المتفرجين، ووسيلته للترجمة هى بالطبع عالم خشبة المسرح.

وعالم خشبة المسرح يشمل كل العناصر التى تكون بصورة طبيعية عرضا مسرحيا: الفراغ المسرحى والديكورات والإضاءة والأزياء والمؤثرات الموسيقية أو الصوتية، وأجساد الممثلين وأصواتهم وحركاتهم. ومهمة المخرج فى صياغة كل هذه العناصر فى عرض مسرحى هى أن يرى ما إذا كان كل عنصر منها مع عنصر آخر. ومع الأسلوب الذى اختاره لكى يحمل فكرته عن المسرحية، وأى تقلب يصنع بيانا معينا بالذات خاصا به. والمخرج قد يود أن ينطلق من النموذج الثابت الذى يصبح فيه الانحراف جزءا من أسلوبه. وينبغى أن يكون ثابتا فى خلق التناقضات.

والتناقض غير الذكى يعمل ضد أثر العرض المسرحى وتجاهه. فمثلا لنفرض أن المخرج لمسرحية شكسبيرية قد اختار أن يبرز فيها القيم الشاعرية للنص الشعرى وكل الممثلين ماعدا واحدا يقومون بالتمثيل فى تدفق عذب حلو على طريقة «جيلجود»^(٢٥) وإذا حاول ممثل واحد أن يحول الشعر إلى نثر بتغييرات مفاجئة طبيعية natural وفواصل غير موزونة، فإن من الواضح أنه سوف يبرز بوضوح عن الباقين ويخرج على الأسلوب. وحتى إذا كان

انحرافه يقصد به أن يدلى ببيان لشخصية، فإن هذه طريقة ساذجة لعمل هذا. ونحن لا نعى أن المرء لا يستطيع أن يضفى نكهة «طبيعية» للغة شكسبير مثلما فعل أحد المخرجين فى عرضه «لهاملت» والذي قوبل باستحسان فى بعض الدوائر الأمريكية. ولكن على المخرج مهما يكن أن يتصرف بالإنتطاع الذى يود أن يقدم به بهذه الوسيلة.

الأسلوب يعطى شكلاً للعرض المسرحى

ما أن يتحدد الأسلوب، فإنه ينبغي أن يعطى شكلاً للعرض المسرحى بأسره، إلى طريقة القيام بالتغيرات فى المناظر، وسياق إذا ما سمح لجمهور المتفرجين بأن يغادروا المسرحية لمدة عشر دقائق لتناول بعض الشراب. ويستطيع المخرج أن يعمل من منظر إلى منظر، ومن عنصر إلى عنصر، يراوده الأمل فى أن يعمل الأفضل. وهو لا يستطيع أن يحقق الأفضل دون أن يكون لديه إحساس واضح بما يريد أن يقوله وكيف يرى أن يقوله. وتصور صارم، وأسلوب صارم لا يحتاجان إلى أن يتحددا قبل أن تبدأ التدريبات، وتفرضاً على العرض المسرحى.. وأحياناً يتطور الأسلوب من قيام الممثلين، ومصمى المناظر والمخرج بسبر غور النص والعمل معاً فى تناسق وبافتراض توفر وقت غير محدود للتدريبات، تكون هذه طريقة لضمان عرض مسرحى متكامل جداً. وسبر الغور سوف يتخذ مع ذلك طريق اكتشاف القيم الجوهرية الحقيقية للنص وربطها بالكيفية التى يشعر بها الممثلون والعاملون فى العرض المسرحى نحو عالمهم دون أن يحملوه لجمهور المتفرجين.

وعلى المخرج أن يكشف القيم الجوهرية الحقيقية للمسرحية ويوصلها بطريقة يمكن للجمهور المعاصر أن يرتبطوا بها، ويستجيبوا لها. وعمل هذا بوضوح وبأثر دينامى يحتاج إلى الصلة الثابتة بين كل عناصر العرض المسرحى فى خلق الأسلوب الذى تطور من كل الاعتبارات الأخرى.

الأسلوب والتاريخ

فى السباق التالى محاولة للتحدث عن الإمكانيات الأسلوبية، محاولة لتبيين الاختيارات الإخراجية العالمية المختلفة فى خلق الأسلوب.

الفترة التى توضع فيها المسرحية:

على سبيل المثال إخراج مسرحية «يوليوس قيصر» Julius Caesar لشكسبير فى المصنوع الرومانية، أو مسرحية «فيدرا» Fedra فى اليونان القديمة، يعنى أن الأسلوب الحقيقى الجوهرى للمسرحية لن يكون هو نفسه الذى تم اختياره لمرضاها المسرحى: فقد كتبت المسرحية الشكسبيرية لمسرح اليزابيثى، لأدائها بوى اليزابيثى (محتمل بلهجات رومانية أقل)، وبممثلين. كانوا يلاحظون التقاليد المرعية فى الصوت والحركة فى أيامهم. وكانت قيم المسرحية اليزابيثية، ولم تبدل أية محاولة لتحقيق أية واقعية لها أثر رومانى.

وهكذا فإن المخرج الذى يحاول إخراج عرض مسرحى «ليوليوس قيصر» وضع تصوره حقاً فى القرن الأول قبل الميلاد له قدر كبير من العمل الخارجى. ونحن نفترض أن لديه فكرة واضحة عن القيم التى يود أن يرسى دعائمها بوضع المسرحية فى عصر مضبوط زمنياً. ولعمل هذا كتدريب تاريخى فحسب، هو عدم القيام بشيء أكثر من تقديم مصمم الأزياء بتحدٍ محدود، وللقيام بعرض مسرحى ممل. ولعل المخرج يشعر بأن شعر المسرحية ضعيف،

وأن الواقعية الأعظم تدعم حدث مسرحية دينامية من الوجهة الطبيعية وتبرزه وتقوى ما تقرره المسرحية لجمهور معاصر من المتفرجين بشأن طبيعة سلطة سياسية.

ولمخلق الأثر الحقيقي الذى يسعى إليه المخرج، فإنه يحتاج إلى أن يسبر غور، الفن المعماري، وفن النحت والموسيقى والملابس والأسلحة، والطعام - وباختصار المناخ الاجتماعي للمصر بأسره. وكذلك مواقفه الأخلاقية والسياسية. والمعرفة بالأذواق والمشاعر «لقيصر»، و«بروتاس» و«أنطوني» و«كاسيوس» كما هم معروفون فى التاريخ، تساعد المخرج على إبراز شخصياته والحدث فى مسرحيته على السواء. أما أسلوب التمثيل لهذا العرض ربما يحاول تحقيق صفة طبيعية فيما يبدو داخل الزى والمناظر. فالممثلون سوف يبدون إنهم فى الوطن هناك. وهذا سوف يكون مختلفاً فى الصفة nature، ولكن ليس كذلك فى الواقع effect عن كونهم يبدون فى الوطن فى غرفة معيشة معاصرة. وهم سوف يستغنون عن اتخاذ الوضع البطولي والخطابة لأنهم بعد كل شيء كان قيصر ومعاصروه رجالاً فى أيامهم وليسوا أساطير تضخمتم بمرور ألفى عام.

والمخرج إذ يقوم باختيارات أسلوبية Stylistic فى الأزياء، والديكور، والتمثيل والأسلوب وما إلى ذلك، يعرف أنه يؤكد على بعض عناصر مسرحية شكسبير وحدها دون غيرها. ففي مسرحيتنا الرومانية «يوليوس قيصر» يحتمل أن يفقد الشعر والإحساس الملحق بالقوام للأثر المباشر والدينامي الطبيعي والجماد، ولكنه يفعل هذا بوعي. وهو لا يجهل الطبيعة الجوهرية الحقيقية intrinsic للمسرحية، بل إنه يسعى إلى أن يضيف عمقا تاريخيا ووضوحا، وباختياره للأسلوب يبرز تقديم المسرحية بألفاظ أكمل ومعترف بها فى الحال.

العصر الذى كُتبت فيه المسرحية وأنتجت

وفى مجال البحث والعلم نسوق مسرحية «هنرى الخامس» كما عرضت فى مسرح جلوب Globe فى أيام شكسبير، ونوجد ثانية بقدر الإمكان الظروف التى تم فيها الأداء المسرحي الإليزابيثي. وهذا يقتضى محاولة لإيضاح وإبراز الأسلوب الجوهري الحقيقي للمسرحية، إغراضاً بمعرفة كاملة للمعوقات التى تطرأ بمرور الوقت. والمخرج الذى يأخذ هذه المواجهة ربما يكون قد اختار أن يكتشف أثر المسرحية فى العرض المسرحي الأصلي. وربما تكون هذه تجربة تاريخية، ولكن يمكن أن تكون لها نتائج هامة، والجمهور يروق له هذا إذا

كانت هناك محاولة مخطئة لحمل جمهور المتفرجين للعودة إلى جو التجربة المسرحية في عصر شكسبير.

والخروج يحاول أن يبرز ما يعتقد أنه كان الغرض الذى يرمى إليه شكسبير من كتابة المسرحية. والتفسير ضائع فى الأمر بطبيعة الحال، لأنه لا يمكن أن يكون هناك عرض مسرحى محايد وأن أى مخرجين يختاران الأسلوب الإليزابيثى قد تكون لهما أفكار مختلفة عما يقول شكسبير. ولكن بحسب بالقيم الجوهرية الحقيقية للمسرحية، وبخلق أسلوب خارجى طارىء، يأمل المخرج أن يعبر الهوة فى حينه، ويصل إلى جمهور متفرجيه (فى حالة «هنرى الخامس» بوضع اللون والعرض الفخم والحدث القوى والوطنية البطولية داخل المسرحية.

و«لورانس أو ليفييه» Laurence Olivier فى فيلمه «هنرى الخامس» جعل عالم المسرحية نابضاً جداً بالحياة والحيوية بحيث أنه وصل إلى جمهور متفرجيه المعاصر واكتسحه فى خضم الأحداث. وهناك مساح كثيرة فى العالم تحاول أن تخلق جو الإليزابيثا حقيقياً بقدر ما يسمح البحث والعلم. وإلى جانب استخدام المسارح فى الخلاء التى هى تركيبات معدة من جديد للمسرح الإليزابيثى بالتصال مباشر بين الممثل والمتفرجين، فإن هذه المهرجانات تملئ جماهيرها بالرقص الإليزابيثى والموسيقى الإليزابيثية، وفتيات ريفيات ترتدين ملابس مناسبة، يعمن البرتقال ونباتات مختارة وغيرها من الحلوى اللطيفة الإليزابيثية. وعندما يتم تنفيذ هذه المؤثرات بإخلاص، ويهدف فى كما هو الحال عادة فى مهرجانات شكسبير فإنها تستطيع أن تقيد إلى حد كبير فى توجيه الحالة النفسية لجمهور المتفرجين وتقديمهم بصورة أكمل إلى عالم المسرحية، وأسلوب الحدث المسرحى بأكمله. والأسلوب فى هذه الحالات يتم خلقه بالإضافة الجوية، بقدر لا يقل عن المسرحية نفسها، ومنصة المسرح وما يحيط بها يجب أن تكون ثابتة لا تتغير من الناحية الأسلوبية.

وعندما يتم تحديد اختيار أسلوبى له هذه الصفة، فإن هناك دائماً خطراً تتعرض له من أن تحجب كل الأحداث الخارجية المسرحية. وفى دراسة لروبرت كوهين (٢٦) إشارة إلى: «أن هناك خطراً تتعرض له من أن تحجب كل الأحداث الخارجية المسرحية. ففى عرض مسرحى قابله الناس بالتهليل والاستحسان الشديد لمسرحية «طريق العالم» فى أمريكا أكد المخرج على خلق جو الأداء المسرحى فى عصر عودة الملكية، وذلك على حساب القيم

الجمهورية الحقيقية للمسرحية. والطبيعة المفترضة لجمهور المتفرجين في عصر عودة الملكية تحت استعادتها بصورة رائعة. فالجماعات من المتفرجين الجالسين في مقاعدهم، انهمكوا في الصراخ منادين بعضهم بعضاً، وأيضاً من يؤدون دورهم على خشبة المسرح. وكان الناس يتطلعون إلى الفتيات اللاتي يمين البرتقال بنظرات نهمة ويثرون معهن، وقام أشخاص متباهون بأنفسهم، وارتقوا خشبة المسرح ليقاطعوا الحفل المسرحي، ويعتدوا على الممثلين. وكانوا بصفة عامة يعرضون ذواتهم. وكان كل هذا جميلاً ومسلية، ولكن الممثلين التمساء على خشبة المسرح كانوا يجاهدون في شجاعة خلال استعارات المؤلف «ويليام كونجريف» William Congreve الدقيقة، والحبكة المعقدة إلى حد ما. ولعل جمهور المتفرجين طرح بعيداً حساً جيداً بما ينبغي أن يتحلوا به عند حضور عرض مسرحي لرواية من عصر استعادة الملكية، ولكن لم يكن لديهم إلا حس ضئيل بالمسرحية نفسها. ولكن هذا كان اختياراً تم بوعي من جانب المخرج الذي وزع الأدوار على ممثلين أضعف مقدرة للقيام بأدوار رئيسية من الذين يقومون بأدوار المعجبين بأنفسهم والمتطفلين. وفي وسع المخرج أن يقرر قراره من وجهات نظر عديدة، ليس أقلها أن مسرحية «طريق العالم» لم تصادف نجاحاً في مسرح عصر استعادة الملكية، ولكنها قوبلت بالتهليل من نقاد معاصرين، كما يشير إلى أنها كانت في جو مسرحها الأصلي دقيقة جداً، وثروة للمثقفين لكي تبقى حية. كما يمكن تبرير العرض المسرحي أيضاً بنجاحه! فقد رجده جمهور المتفرجين مثيراً وساحراً. ومهما يكن من شيء فإن المخرج ينبغي أن يكون على علم بأن ما تتضمنه اختياراته عندما يتخذ قرارات أسلوبية جذرية واختيار عرض تاريخي يمكن أن يؤدي إلى اتصال أوثق بعالم المسرحية مع جمهور معاصر من المتفرجين أو يمكن أن يعني دفن المسرحية تحت عناصر شاذة غريبة خارجية طارئة.

إضفاء صفة المعاصرة على المسرحية

المعاصرة صفة يمكن إضفاءها على المسرحية مباشرة باللباس الشخصيات ثياباً تتمشى مع العصر الحاضر وإعطائها سلوكيات مميزة مبالغاً فيها ومعاصرة: نماذج للكلام وركائز مساعدة وما إلى ذلك، أو يمكن عملها بطريقة غير مباشرة بتقديم نعمات توافقية معاصرة داخل العالم المجسد للمسرحية.

وثمة فائدة مباشرة للأزياء الحديثة في العروض المسرحية الكلاسيكية هي خلق بيئة يمكن أن يرتبط بها جمهور المتفرجين في الحال. وليس هناك إحساس بأن المسرحية شيء من عصر آخر يمكن أن يخلق حاجزاً تاريخياً لعملية التوصل، وثمة مشكلة يمكن أن تنشأ على أية حال، مع المسرحيات الشكسبيرية وغيرها المكتوبة شعراً هي «الشعر». هل من الموافق أسلوبياً لممثلين يرتدون ملابس معاصرة أن يتكلموا لغة زالت تماماً من الشكل المعاصر؟ ولعلنا نؤكد أن إضفاء صفة المعاصرة على مسرحية ما يتطلب أكثر من لباس الممثلين ثياباً عصرية، وإضافة بضع حركات معاصرة ونماذج للسلوك.

وإذا كان لدى المخرج حس صحيح بالأسلوب الحقيقي الجوهري لمسرحيته، ويشعر بأن لها صفة جوهرية يمكن توضيحها على خير وجه بترجمتها إلى نظيرها المعاصر، وإذا ما فعل هذا بصورة ثابتة لا تتغير، فإن اللغة، كجزء ثابت لا يتغير من الأسلوب الجوهري الحقيقي يصبح كله قطعة من الأسلوب الذي وقع عليه اختيار المخرج لعرضه المسرحي.

والكوميديات الكلاسيكية، ربما بسبب خفة مضمونها وبنائها التقليدي والمتشابه من المشكلات التي يتعرض لها العشاق خلال أجيال، تصلح لإضفاء صفة المعاصرة عليها. فمسرحية «سيدان من فيرونا» Two Gentlemen of Verona إحدى كوميدياته الأولى وأقلها، وإن كانت أكثرها بهجة قدمت لها عروض مسرحية أضيفت عليها صفة المعاصرة إلى حد كبير على يد فرقة شكسبير الملكية في عام ١٩٧٠. ومهرجان شكسبير بنيويورك عام ١٩٧١. وكانت العروض المسرحية أسلوبياً مختلفة جداً، فالعرض المسرحي الانجليزي كان عصرياً، في حين أن العرض الأمريكي كان قديماً، ولكن كليهما كانا ناجحين للغاية في التشبث بالأسلوب الجوهري الحقيقي للمسرحية، وربطها بعالم جمهور المتفرجين الذين كان يعرض لهم، ومن المحتمل أنه ما كان لأى العرضين أن يلقي نجاحاً في محيط آخر.

ومسرحية «سيدان من فيرونا» تتناول شاباً يروح ويغدو مع مجد غير محقق في يوم من أبريل، تقدمه الفرقة الشكسبيرية الملكية على مسرح غير محدد بمكان ما، من المنصات والممرات المنحدرة والستائر التي يمكن أن تصبح حمام سباحة خاص أو شاطئاً في جزيرة. وأزياءه من نوع الثياب الفاخرة التي تذكرنا بفترة تاريخية لا يمكن تحديدها تاريخياً.

أما الأسلوب الجوهري الحقيقي فقد تحول بصورة رائعة من ديكور وأزياء إلى مصطلحات معاصرة متلائم مع خلق الشخصيات - من شخصيات بارزة في المجتمع، «بروتوس» و «فالتين» و «لوريو» إلى «سير إجلامور» (الفارس) في الدرع اللامع الذي يهرع لنجدة الفتاة في الكرب، مصوراً كقائد لفرقة كشافة بدراجة. وربما لا يمكن أن يوجد مثال أفضل للتفسير الأسلوبى من تحويل الفارس القديم المعروف وإن كان غير مؤثر إلى نظير له عصري غريب يسعى للقيام بأعمال صالحة. والمخرج المبدع بهذه الطرق يكشف عن حسه بما يحدث وقتذاك والآن وربطهما معاً. والفرقة الشكسبيرية الملكية لم تتخذ لنفسها حريات مع الشعر الذى استقر تماماً على شفاة الشخصيات البارزة من الطبقة العليا في المجتمع. وكان العرض المسرحى ناجحاً نجاحاً لم يتغير في ربط الأسلوب الجوهري الحقيقي للمسرحية بالأسلوب الخارجى الطارىء للعرض المسرحى، وفى الكشف بطريقة مباشرة للغاية عن مشكلات صادقة تتسم بالمراهقة وحب شاب.

أما عن مهرجانات شكسبير النيويوركية فيأخذ حريات عظيمة جداً مع النص، فى حين يحتفظ بالحكمة كما هى دون أن تمس. وهى أكثر وعياً شديداً بعالم متفرجيهها، وتختلف جداً عن فرقة «استراتفورد - أن - آفون» (٢٧). والممثلون خليط من الأجناس فى نيويورك، سود ومن بورنويكو، وشخصية لونس Lance يهودى وشخصية إجلامور Eglamour صينى وهم ليسوا أكثر تعامساً من سكان نيويورك ذاتها والملابس هى بالضبط نفس الملابس التى يمكن أن يرتديها هؤلاء الشباب فى حياتهم اليومية. والديكور هو وسط مدينة نيويورك، والأثر على جمهور المتفرجين هو أثر التعرف فى الحال والعلاقة المباشرة. وقدمت للعرض موسيقى وأغانٍ إضافية، كلها من خلال أسلوب معاصر خليط بين الأجناس: فى الروح والقصيدة القصصية الطويلة اللاتينية (٢٨) (بالاد Ballad) والملابس الزرقاء كلها تكشف عن الحالة النفسية الجوهرية الحقيقية للحظات فى المسرحية، مع مباشرة عاجلة لجمهور المتفرجين. والسطور والتلميحات عفى عليها الزمن. والدوق لا يطرد «فالتين» Valentine بل يأمر بجره، و «سيلفيا» Silvia لا تبعث برسالة إلى حبيبها بل ترسل له خطاباً عن ليلة حارة.. وكل شئ بروح مسرحية شكسبير الأصلية. والمسرحية تدور مع جماعة على خشبة المسرح حيث يقوم الممثلون باللعب «باليويو» والواح الانزلاق وآلات نفخ الفقاعات ويلقون أطباقاً طائرة على المتفرجين.

هذان العرضان المسرحيان يوضحان مدى الإمكانية الأسلوبية، حتى في نطاق النسخ الذى أضيفت عليها المعاصرة بدرجة كبيرة. وكلا العرضين لهما حسٌّ مرهف بالأسلوب الجوهري الحقيقي لمسرحية شكسبير وعالم المتفرجين عليها، وهما دليل رائع كما تقول الدراسة - على أن العناصر الخارجية لا تتحدد الأسلوب، أما الشعر والأزياء والأدوات المسرحية وما إليها فيمكن أن تختلف ومع ذلك تبرز نفس الصفة الجوهرية للعرض المسرحي لجمهور المتفرجين الذى تم اختيارهما للعرض.

وهكذا فإنه ليس من الضروري بطبيعة الحال، إلباس مسرحية ما زياً حديثاً لإضفاء معاصرة على قيمتها. وخلال الستينيات انتهجت فرقة شكسبير الملكية تحت إدارة «بيتر هول» Peter Hall سياسة أسلوبية ثابتة لا تتغير بإضفاء الديمقراطية على «شكسبير». وهذا التصرف جزء من معتقدات هول Hall الشخصية عن صفة الفرقة المسرحية الكاملة التى تؤمن بمساواة المجموعة للفرقة التى أنشأها، ولنزعة اجتماعية عامة فى بريطانيا إبان ذلك العهد - كانت مؤسسة الطبقة الوسطى معرضة للهجوم، ونهضة «الميرتقراطية» Mer-itocracy فى متناول الجميع. وشعر «هول» Hall أن متفرجيه مهتمون كثيراً بقضايا الديمقراطية الاجتماعية وهذا أثر فى تفسيره لمسرحيات شكسبير.

لقد حقق هول Hall فكرته أسلوبياً باستخدام الملمس ونماذج السلوك. وكانت الملابس فى الأزياء، والديكورات أكثر غلظة وواقعية من الأنسجة الناعمة الجذابة التى كانت تستخدم فى ديكور المسرحيات فى محيطات الطبقة العليا. وكانت الأزياء تبدو فعلاً كما لو أنها ارتدبت أكثر مما ارتدبت فى الساعات القليلة القصيرة على خشبة المسرح. وكانت مواجهة هول Hall للشخصيات من الطبقة العليا مواجهة مزدوجة: فهو كان إما أن يقلل من اللغة المتدفقة والسلوكيات والمواقف الاجتماعية كما حدث فى عرضه المسرحي عام ١٩٦٢ لمسرحية «حلم ليلة صيف»، والتى كان فيها العاشقان الصغيران حماقوين وأخرقين، وكان لا ينطقان الشعر بنبرات موسيقية، وإما أن يبالغ فى خصائص الطبقة العليا، ومعرفاً الشخصيات بالتركيز الشديد على الوضع المتعالى للشخصيات من الطبقة العليا، واللامبالاة من خلال الافتقار إلى الإنشغال بعمل مع اللغة المتكلفة.

وفى عرض الليلة الثانية عشرة «لهول» Hall عام ١٩٦٦ كان «أورسينو» Orsino وفقاً غيباً مستغرقاً فى ذاته.

وكان التفسير الديمقراطي واضحاً بصفة خاصة فى العرض المسرحى الذى قام به «هول» Hall لمسرحية «هنرى الخامس» عام ١٩٦٦ «إيان هولم» Ian Holm كملك. وكان أسلوب «هول» Holl مختلفاً إختلافاً تاماً عن أسلوب «لورنس أوليڤيه» Laurence Olivier والذى تخلفنا عنه قبلاً فى الصفحات السابقة. فالأزياء الفخمة مضت إلى غير رجعة، ولارتدى الممثل ثياباً لونها بنى يميل إلى الرمادى، وهو اللون الشائع فى ثوب القتال الحديث. وكان التمثيل يتم بطريقة فظة مقتضبة غير مهذبة. وكان هنرى قائد كائد براجمانيا (عملية) أشبه ما يكون بعامل ارتقى إلى منصبه من خلال الصفوف. ولم يكن هناك إحساس بالبطوليات. وكانت الأحداث العسكرية لا تقربها العين لبداءتها، وأمر أخرى ملطخة بالدم والوحل، وكان جيشاً ممزقاً يقوده قائد متعب. وكان ما تم إبرازه هو التضخيم فى عناد على حرب الخنادق فى الحرب العالمية الأولى، والأعمال التى لم يتقن بها أحد لرجال يتبعون قائدهم لا لأنه ملك، بل لأن لديه العزم فى عناد على تحقيق النصر مثلهم. والبطولة التى كانت موجودة لها صفة ديمقراطية اتسم بها القرن العشرون. ولم تكن المسرحية تنطوى على طقوس أو خطابة، فهى مسرحية عن الحرب والشجاعة والوطنية على المستوى القومى.

ونظراً لحس «هول» Hall المرهف بالأسلوب الحقيقى الجوهرى لعمل شكسبير، ونظراً لصدق المعتقدات الديمقراطية^(٢٦) للفرقة التى كانت تمكس عهوداً متغيرة فى بريطانيا، فإن العرض المسرحى فى الجانب الأعظم منه نجح وأدلى ببيان هام، عن طريق أسلوبها لج: محور المتفرجين. والتشويه العارض يشير فعلاً إلى الأخطار التى يتعرض لها مخرج لا يلتزم جانب، الحرص فى هذا النوع من التفسير الأسلوبى. فمثلاً فى الوقت الذى نجد فيه أن تصويراً «أورسينو» شاباً وقحاً وغيباً ما يسفر عن بيان صحيح محتمل من الأرستقراطية العالمية، فإنه، يؤدى إلى تساؤل عن كيف اتفق أن أحبه «فيولا» Viola.

وفى أواخر الستينيات قام المسرح القومى البريطانى بسلسلة من تفسيرات أسلوبية جديدة لكوميديا عصر استعادة الملكية. وربما لم يطرح موضوع مصطلح «الأسلوب» للمناقشة فى موضع فى المسرح أكثر مما طرح فيما يرتبط بدارما عهد استعادة الملكية. وربما للسبب التالى. إن أسلوب حياة جماعة خاصة عن الصفوة القليلة ترتبط بهم دارما عصر عودة الملكية، أزيل إلى حد كبير من التجربة المعاصرة التى من الصعب للغاية على

أى مثل أن يحصل على معنى حقيقى له، ومن نشأ تقليد يمكن الممثلين والمخرجين من تخشى الاصطدام بمشكلة المسرحيات نفسها، وذلك بمواصلة الحفاظ على مجموعة من الخصائص المهذبة المعروفة باسم أسلوب عصر عودة الملكية: وقد توضح هذا بقوة فى عرض مسرحى «وليام ويتشرلى» William Wicherley لمسرحية «الزوجة الريفية» التى قدمتها فرقة من الممثلين المحترفين المحدثين. وفى أول تدريب على خشبة المسرح إتخذ الممثل الذى كان مقرراً أن يقوم بدور «سيرجاسبار فيدجت» Jasper Fidget تبنى مشية رشيقة مزهوة بصفة عامة، وطريقة فى النطق يبدل فيها حرف السين إلى ثاء، وكانت إما نسخة من عرض مسرحى ردىء كان قد شاهده، أو ليضاحاً للرأى الذى تلقاه وهوان كل الشخصيات فى عصر عودة الملكية كانوا معجبين بأنفسهم. وكل المعجبين بأنفسهم كانوا «غريبى الاطوار» queer ومن هنا كانت محاكاته لأحد معارفه المصابين بالشذوذ الجسدى. وهذا التصوير تجاهل بعض الدلالات، على أن أى معرفة بسيطة بالعصر والنص كفيلة بأن تسلم له زمامها؛ و«سيرجاسبار» Jasper كان تاجراً ثرياً من تجار المدينة وهو بهذه المثابة لم يكن بصاحباً ولا مسجياً بنفسه، وقدم «ويتشرلى» معنى مباشراً لشخصية باسمه.

ولعل مواجهة الممثل الشاب قد أوضحت ما يحدث غالباً فى عرض مسرحى لكوميديا من عصر استعادة الملكية. والمسرحية تلبس مخملاً ومخزومات وأنسجة ناعمة. أما التحيات فيائنحاءات بلا إحساس، وإن كان مختلف الناس ينحنون بطرق مختلفة، وهى فى الحقيقة كلها سلوكيات لازمة سطحية بإحساس ضئيل بالحياة الحقيقية للشخصيات ومادة المسرحية.

على أن فرقة المسرح القومى البريطانى، فى عروضها المسرحية لمسرحيات «الحب للحب» Love for love و«ضابط التجنيد» Recrviting تخاضت كل أسلوب سطحي البدء من القاعدة التى تقول إن المسرحيات مهتمة بالأحداث الحقيقية، والبيئات والناس 'رجودين فى الواقع. وأما مجموعة المخرجين الذين تولوا إخراج هذه المسرحيات فكانوا يعتقدون أن جمهوراً معاصراً من المتفرجين يكسب إدراكاً له معنى أكبر بالسلوك الاجتماعى والمشكلات التى تتعلق بها المسرحيات من رؤية واقعها الحقيقى، أكثر من مجرد سطح لامع مصقول. ولم يعد الزى ولا الأخلاق والود يقف حائلاً بين المسرحية وبين

جمهور المتفرجين مما يسمح لهم بأن يروا المسرحية تمثيلا صامتا (باتنوميم) خياليا وإنما لا علاقة له بهمالمهم.

ولم تكن مشكلة الأسلوب لدى المخرجين (٣٠)، أكثر من مشكلة تعرية «أسلوب» مرصع لاكتشاف الطبيعة الحقيقية للمسرحية. وقد حققوا هذا بدراسة المواقف وهم يعملون في المسرحية دراسة دقيقة، وممتاها في القرن السابع عشر.. والمواقف الطبقية، والموقف تجاه الأسرة، والوراة لها أهمية خاصة لأنها تغيرت تغيرا كبيرا منذ القرن السابع عشر. أما الممثلون فقد لقوا مساعدة لمرفة هذا، إذ عوملت أزياءهم كما عومل أى ثوب يرتديه الناس في حياتهم اليومية، وليس كملاص لحفلة أزياء. ووضِع الممثلون في محيطات ظهرت كما لو كان الناس قد عاشوا فيها سنين عديدة لم تلقوا تشجيما ليمثلوا بصدق تام بقدر ما يمكن، الأحداث التي قدمها لهم المؤلف المسرحي. وليس في هذه المواجهة شيء سحري، ولكنها أسفرت عن تغيير ملحوظ في الأسلوب الذي لقي قبولا من أساليب العروض المسرحية في عصر عودة الملكية. وكانت لاتزال هناك انحناءات، ولكن لها معنى، وكانت لاتزال هناك أحذية ذات كموب حمراء ولكن كان عليها وحل بين آن واخر، والخرمات قد تكون باليه أو ملطخة بالتراب. ومضت إلى غير رجعة الضحالة اللامعة المتعالية التي تشبه ما في رسوم الكارتون لـ «أسلوب استعادة الملكية». وحل محلها أناس بمشاكل الحب والزواج والجنس، لا تختلف عن مشاكل المتفرجين المعاصرين ويستطيعون الآن أن يقدروها، ويرتبطوا بها، لأن المواقف لها ضلع مع أناس حقيقيين وليس مع مايكائانات للعرض. وكانت المواجهة الجديدة حقا بسيطة جدا، وتمينا كاملا في إنتاج المسرحية، بدءا لإدراك شامل لعالم المسرحية - طبيعي واجتماعي وأخلاقي - ولكنه يرى من الداخل، وليس من خلال قماش مصنوع من ألياف القطن لتقاليد ومفاهيم خاطئة. لم ترجم هذا إلى أسلوب بسيط بمعنى أنه كان عرضا حقيقيا لجمهور المتفرجين للمواقف والأخلاق، وفنون عالم المسرحية بحيث أن المعاني التي تتضمنها المسرحية كانت توضح في الوقت الذي احتفظ فيه بالأسلوب الجوهري الحقيقي.

وضع المسرحية في عصر ما بطريقة تحكيمية

ماذا يحدث لو أن مسرحية «تاجر البندقية» Merchant of Venice لوليم شكسبير توضع في ديكور إيطاليا الفيتكورية (٣١). والسبب في إختيار ديكور تاريخي ليس ديكورا

للمسرحية نفسها، ولا للعصر الذى تمثل فيه إنما هو أن المخرج يعتقد أن هناك شيئاً فى المناخ الطبقي أو الاجتماعى أو الأخلاقى للعرض الذى وقع عليه الاختيار يدعم صفات خاصة للمسرحية. ومهما يكن من أمر فإنه يمكن أن يكون اختياراً خطراً - كما تقول هذه الدراما - إذ أنه ليس على المخرج أن يوفق بين أسلوب المسرحية وبين عالم جمهور متفرجيه فحسب، بل عليه أيضاً أن يوفق بين أسلوب عصره المختار وبين الاثنين معاً. وأى ديكور يتم بطريقة تخكمية يمكن أن يعطى أبعاداً إضافية للممثلين، ولكنه يثير بلبلة بين المتفرجين الذين يطلب منهم أن ينظروا إلى المسرحية من خلال زوجين منفصلين من النظارات.

واختارت فرقة المسرح القومى البريطانى، تحت إدارة «جوناثان ميلر» - Jonathan Miller - أن تضع عرضها المسرحى عام ١٩٧٠ مسرحية تاجر البندقيه فى فينيسيا Venice فى نهاية القرن التاسع عشر. وكان «شيلوك» الذى قام بدوره «لورانس أوليفيه» حبيباً داخل مجتمع مصطنع يتجول وهو يرتدى سترة وسراويل مخططة خلال صالونات مقفلة ومطاعم أليقة. و «أطوليويو» و «باسانيو» وهما يرتديان ملابس كاملة بقمعتين عاليتين وبمسكان عصوين، وكانا يتحدثان فى شغلنهما المالية فى هدوء خالٍ من القلق فى خلفية تتم عن الرخاء. وتعرف جمهور المتفرجين البريطانى فى الحال فى القيم التجارية المهنمة المختلفة لمجتمع فيكتورى مثل هذا على العالم الخاص المغلق الذى كانت «مدينة» لندن تشرف عليه منذ سنوات عديدة، والتأم بعداء لطيف للسامية وتمييز طبقى وتعالى طبقى. وهذا ما أراد المخرج أن يسوقه لجمهور متفرجيه، إذ أنه افترضاً شعر بأن المسرحية إذا قدمت فى ديكور عصرها سوف تنطوى على الكثير من المتناقضات والأمور غير المناسبة لكى تكون وجهة نظره واضحة. كما أن المناخ الاجتماعى لا يجتاز المعاصرة لم يكن مفيداً لإيضاح وجهة نظر المخرج. وهكذا فإن العصر الفيكتورى بما فيه من محظورات خفية، وأحكام مفرضة تتسم بالحرص، بدأ صحيحاً من الوجهة الأسلوبية لتفسير المخرج. ومشكلاته الكامنة واضحة. فأولاً نجد أن أسلوب حياة الفراغ فى القرن التاسع عشر لا يتفق بسهولة مع الإيقاعات العنيفة وسريعة التغير للدراما الإليزابيثية، التى كان يقصد بها بصفة جوهرية أن تصور التجربة الإنسانية، فى سياق مفتوح وليس فى عالم خاص مغلق. وهذه الحقيقة ينبغى أن تسفر حتماً عن شيء من الصراع الأسلوبى وثانياً بعد أن نقرر أن يكون شيلوك رجل أعمال تاجح غير متوتر فى عالم معقد يواجه الممثلون مشكلات النص عندما يتعرض

شيلوك المضغوط ويحطم. والميراث القبلي والفرقة الحيوانية للإنسان رسمها شكسبير بحيث تأنيان من خلاله ما لم تطرح السطور، وهما لا يجلسان أسلوبيا على شفتي رجل أعمال ناجح يردى بذلة أنيقة.

والعرض المسرحي الذي قدمه ميللر Miller مثال المفهوم رائع لم يستطع أن ينجح تماما طبقا لما أجمعت عليه حملات لنقد. فالعالم الثلاثة لم تستطع أن تتشابه معاً. ولكن وجهة نظر المخرج التفسيرية الرئيسية ساعدها أسلوبه الذي وقع عليه اختياره. والدراسة تستشهد بهذا العرض المسرحي كمثال للاختيارات الواضحة التي يراجهها المخرج، والتوازن بين العناصر المؤيدة والمعارضة والذي ينبغي أن يقوم به وضرورة أن يقدر ما تتضمنه اختياراته عندما يحدد أسلوباً تاريخياً لعرضه المسرحي.

الأساليب الجمالية

المعرض المسرحية بالأساليب الجمالية ليست تاريخية بطبيعتها ولا واقعية، فهي تؤكد الأفكار أو العواطف، بواسطة مؤثرات مسرحية مختارة بعناية تستخدم لتحقيق أثر معين بالذات مع جمهور المتفرجين. وربما كان أهم هذه المؤثرات فى أواخر القرن التاسع عشر الأسلوب الملحمى الجديد المرتبط ببرتولد برهشت Berthold Brecht كما تفيد الدراسات.

المسرح الملحمى:

حتى نفهم الأسلوب الملحمى Epic Style بداءة على المرء أن يستوعب فرضين بريختيين. فأولا المسرح هو مسرح. ولا معنى لأن نحاول أن نخدع الناس ونحملهم على الاعتقاد بأنهم يشهدون «قطعة من الحياة». وثانيا يجب أن يكون المسرح أكثر من نزعة للهروب. ويجب أن يقوم بوظيفة اجتماعية يجعل الناس يفكرون كيف يحكمون وكيف يعيشون حياتهم. وهذان المبدأن الأساسيان يحددان الأسلوب الجوهرى الحقيقى للمسرح الملحمى، وعلى الرغم من الإطار الذى يترك عدة خيارات مفتوحة للمخرج، فإنه لا يستطيع حقا أن يعرض مسرحية بريختية أو يخلق مسرحا ملحميا دون أن يكون لهم معرفة بهما.

والصفة المسرحية للأسلوب الملحمى تتحقق بعدم استخدام الديكورات الواقعية التقليدية، والاعتراف الصريح بالمعدات التكنولوجية التى تحدث المؤثرات المسرحية. ويخلق

الممثلون أنفسهم المواقع بأقل ركائز، وتغيير من مشهد إلى مشهد بحرية مطلقة. وهذا أمر يذكركنا بالعرض المسرحى الشكسبيرى، ولكن مع الفارق بأنه لا تبذل أى محاولة لدفع الحدث إلى جمهور المتفرجين - وهو يزال بطريقة واعية من المتفرجين وليست هناك أية محاولة لإخفاء أدوات الإضاءة أو الوسائل التى بها تخلق المؤثرات الصوتية أو تغييرات المناظر. فهناك صندوق يرتقلى عليه لافتة مكتوب عليها «بار» هو إلى حد كبير بار مثل معظم الأعمال الواقعية التى تبدع من أعمال مصممين المسرحيين. واخرج ليس مضطرا إلى استخدام كل هذه التقنيات فى عرض مسرحى ملحمى ولكن ينبغى أن يكون على علم بالضرورة الجوهرية الحقيقية لاجتبار المسرح أداة تكنولوجية لا صندوقا للخدع السحرية.

والرغبة فى عدم خداع جمهور المتفرجين لحمله على أن يصدق، يرتبط بالمبدأ الثانى فى المسرح البريختى وهدفه الدرامى. فالمسرح الملحمى يجب أن يكون أداة للتحسين الاجتماعى ويجب أن يكون لجمهور المتفرجين فى النهاية تجربة مستمدة من الميخ لا من أجهزة الجسم الداخلية. وهذا يتحقق بالتمثيل والموسيقى ووسائل الإعلام والمضمون. وهذه تمزج بالمؤثرات المسرحية التى تحدثنا عنها فيما سبق، لكى يظل جمهور المتفرجين دائما على علم بما يؤدى على خشبة المسرح، ولتحدى المتفرجين على أن يفكروا فى المسرحية، ومنهم من أن يكونوا ضالعين عاطفيا فى الحدث بحيث يفقدون موضوعيتهم، إن الفراغ الذى ينتقل فيه الممثل من شخصيته هى أن يظل محافظا على المبدأ الأسلوبى لإخفاء الشكل الموضوعى على الأحداث المسرحية.

والموسيقى ووسائل الإعلام والمضمون يمكن أن تستخدم لتقديم بيان مباشر أو يمكن أن تُضمّ معا لأغراض تتسم بالسخرية. ففي مسرحية «الأم شجاعة» و«أوبرا الثلاث بنسات» تضيف الموسيقى الصاخبة مناقا ساخرا يميزا على هذه العروض المسرحية والمصنقات والإعلانات قد تعلق مباشرة على الحدث مثلا لإظهار أجساد مشوهة فى مشهد يعنى الحرب. وأكثر من هذا غالبا وأكثر فعالية قدموا بياننا ساخرا. والعرض المسرحى لمسرحية «أوه... ما أجملها حرب...» لجون ليتل رود Joan Little wood عام ١٩٦٣ تضمن خيمة كبيرة ولوحة كهربائية أدرجت عليها أسماء المصابين، فى الوقت الذى كانت فيه شخصيات تتحدث بمرح عن الحرب، وأنها «مسألة بهيجة»، واستخدام «ليتل رود» أيضا الموسيقى بطريقة ساخرة وعرض غنائى على خشبة المسرح مع قصائد غنائية لا معنى لها عن الحياة اليومية وعروض فيلمية لأهوال الحرب الفعلية.

والفرض من الأسلوب الملحمي هو تقديم بيان مباشر أو سياسي يتحدث جمهور المتفرجين ويحفزهم إلى العمل.. وهذا ما تعنيه حقا كلمة «تخريب» عندما تطبق على الطريقة البريختية. وهي لا تعني أن المخرج يجعل المتفرجين يكرهون المسرحية والممثلين، أو تشيئ نزهة كراهية. والمخرجون الذين يحاولون هذا على خطأ من الناحية الأسلوبية. فالفرض من الأسلوب الملحمي خلق موضوعية لإخراج جمهور المتفرجين من الطريق الذي قبلوه للنظر إلى الحياة، ومواجهتها عقليا بوجهة نظر مؤلف المسرحية ومضمون المسرحية، وقد يتألف من موعظة مباشرة مثل المسرحيات التي كتبها «بريخت» Brecht في عهده الأوسط - Lehrsätze أو المسرحيات التعليمية. والأسلوب الطبيعي والتمثيلي لهذه المسرحيات هي في العرق الملحمي Epic Vein، ولكن ليس فيها إلا استخدام ضعيف للسخرية، والمسرح يعالج كقاعة للمحاضرات فيها مغزى أخلاقي سياسي مباشر (عادة ماركسي). ولدى مسرحيات أخرى كتبها «بريخت» وغيره من المؤلفين المسرحيين يظهر المغزى الأخلاقي في شكل قصة قصيرة، وبين مؤلفي المسرحيات عن طريق مواجهة ساخرة للحدث الظاهر مع الديكور والموسيقى والوسائل الإعلامية والأزياء التي تمتزج معا لتكشف عن موقف مقبول مرضى عنه في ضوء جديد.

فليكن الأمر واضحا وأمانا مرة أخرى أنه في الوقت الذي يكون فيه استخدام بعض أو كل الأشياء الفنية والتقنيات التي نتحدثنا عنها تورا ضرورة لخلق أسلوب ملحمي، فليس شرطاً كافياً ألا تستخدم بهدف واضح هو القضاء على تسرب الانفعال إلى المتفرجين وجعل المتفرجين يفكرون موضوعياً في قضية ما. والأشياء الفنية والتقنيات في حد ذاتها تخلق الشكل فحسب والقصد الجوهرى الحقيقى ضرورى لخلق الأسلوب. وقد كانت هناك عروض مسرحية رومانسية للغاية لمسرحية «الأم شجاعة» Mother Courage حيث قام أداء مسرحاً متعاطف بدرجة مفرطة للدور الرئيسى بخلق حالة تسرب للانفعال إلى جمهور المتفرجين الذين غرقوا في أحزان تستدر الدموع أسفا على مصائبها، ويفقدون البيان الاجتماعى للمؤلف المسرحى عن الحرب والرأسمالية.

ومن جهة أخرى فإن «جون ليتل وود» خلقت أسلوباً ملحمياً ومؤثراً دون استخدام أسلوب للتفسير في التمثيل، ويحس مسرحى مبنى بوعى أقل بكثير من بريخت Brecht الذى كان تدريبه في الجدل الماركسى واضح في شكله الدرامى. وفي هذا العرض «أوه..

ما أجملها حرب.. لم يكن الممثلون فى حاجة إلى اتخاذ مواجهة موضوعية لشخصياتهم، لأن الشكل الإجمالى للمرض المسرحى كان تعليقاً ساخراً على مرضوعه وهو الحرب العالمية الأولى. وخلق «ليتل ووده» شكلاً فودفيل سيركى بفرقة أساسيه من الممثلين يرتدون ملابس المهرجين ممن قاموا بعدد من الأدوار المختلفة فى سلسلة من المنوعات أو أعمال السيرك. ولم يكن هناك احتمال لأن يكون هناك تماثل بين الممثلين وبين أية شخصية من الشخصيات الذين لم يكن تميزهم غير القبعات والدعائم ولكن الممثلين يظهر بينهم من يماثل الممثلين المسرحيين البشوشين الذين قاموا أمامهم بتمثيل دور الناس. وكل هذا كان جانباً من خطة «ليتل ووده» لأنه كلما انجذب المتفرجون بفعل الممثلين كلما أصابتهم وقتذاك بالمؤثرات المنفرة للعروض والمصنقات والمعلومات دون ذكر للنص الساخر. وأفاق جمهور المتفرجين وحمل على أن يرى نفسه عرضة لكل سطحيات الحرب بما تنطوى عليه من تمصّب للوطن - أزياء رسمية ملونة، وخطب وطنية وموسيقى حماسية. فى الوقت الذى يتم فيه تجاهل الحقائق الفظيعة. وكان هذا بالضبط هو الموضوع الذى أرادت «ليتل ووده» أن تصنعه. وهكذا فإن النقطة الجوهرية الحقيقية بالنسبة للملحمة كما هى بالنسبة لكل أسلوب هى النية وراء الشكل: الصفة الجوهرية الحقيقية للأثر الذى يرغب فيه المخرج. أما «برهشت» و«ليتل ووده» فربما كانا يختلفان إلى حد ما فى استخدامهما لعناصر الشكل ولكن حسيهما بالأسلوب الجوهري الحقيقى هو نفسه.

الفصل السابع

الاتجاهات الفكرية

الاتجاهات الفكرية هي تلك الأشكال المسرحية الجارية في أوائل القرن العشرين والتي كانت إلى حد كبير طبقاً للأعراف المسرحية رد فعل للأسلوب الطبيعي، البنائية Constructivism. ومعالجتها حسب رأى الكثيرين هو انعكاس لاستخلاصها من نفس المصدر من ناحية، ورغبة في مسرحية المسرح، واعتراف بالمعبودة في الحديث عنها كأساليب من ناحية أخرى. ولعلها أكثر من أية أساليب أخرى ينبغي أن نتشاهد أو نتجرب لأمكان فهمها.

البنائية:

لعل البنائية هي الاتجاه الفكرى المحسوس أكثر من غيره من «الاتجاهات الفكرية» وقد طورها المخرج الروسى «فريغولود ميرهولد» Vsevolod Meyerhold وهي تعكس الإنسان في عصر الآلة، وإلى حد ما الإنسان كآلة. والديكورات تفيد من الأشياء التكنولوجية التى صنمها الإنسان بيده، والمصقالات، والألواح والسلالم المتحركة والأسطح المنحدرة والعجلات. إنه مسرح مبنى على قواعد هندسية يؤكد مواد وإيقاعات مجتمع صناعى دينامى. وأدوار الممثلين تلخص الرجولة التى يمشيها الآلة بأسلوبها الأكروباتى فى الأداء، والأفعال تتوضع بعربات على عجلات، وانقلابات رأساً على عقب، وسقطات متعثرة. وفى عرض «الديوس العظيم» لميرهولد نجد أن العاشق الشاب دخل بالإندفاع على سطح منحدر، وفى أسفل كانت صديقته التى سحقها وأسقطها على الأرض وهو يصبح فى

اتصهار «رى» وبهذا العمل أراد ميرهولد أن يحمل بألفاظ طبيعية دينامية، جوهر عاشق ملهوف يلتقى بمشيقة - وهو ايضا بنى لحس الشاب بالإندمان فى فرحة اللحظة.

إن المشكلة الأساسية للمخرج، بافتراض أنه جمع فريقا من الممثلين قادرا على القيام بأداء أكروباتى، هو اكتشاف الأفعال البدنية التى سوف تحمل المضمون العاطفى للنص. والخطر فى هذا الأسلوب من الإنتاج المسرحى هو أن «المسرحية» سوف تخجب النص، تاركة نوعا من الأداء السيركى لا يوضح الحدث الجوهري الحقيقى للمسرحية. أما عرض حلم ليلة صيف، A Mid Summer Nights Dream «لوليم شكسبير» William Shakespear - وقد شاهدته فى السبعينيات - من اخراج «بيتر بروك» Peter Brook لفريقه شكسبير الملكية، فى الوقت الذى لم يكن فيه بنائيا، بمعنى «ميرهولد» ولكنه وظف صورة سركية باستخدام ألعاب أكروبات، وعملا من الترايز (البهلوانية) وحيلا سركية يؤديها الممثلون ليبرزوا حسن «بروك» بمسرحية شكسبير فى السبعينيات. وقد قوبل عرض بروك المسرحى بالتهليل والاستحسان الشديد. ونجح لأنه فى الوقت الذى كانت له فيه قدم فى السيرك كانت كلتا يديه على نص شكسبير. ووقعت أحداث المسرحية فى داخل ديكور عار مضاء وإضاءة شديدة يضاء، وفى حين لم ينقل صورة يحاكى بها ثانية المستويات الثلاثة لدار عرض مسرحى اليزابيثية، فإنه نقلها فى ظل الفراغ التمثيلى Acting Space أما الحيل التى قام بها «بك» Puck وأوبرون Oberon دون أن يفقدا باي حال لغة «شكسبير» فكانت مطابقة لشخصياتهما كسحرة، وكانت احتفالا بالمهارات الإجمالية التى ينبغى أن يتحلى بها ممثل. ونجح بالفعل «بروك» فى أن يجعل سحره ملائما للمقصود من المسرحية. وفى لحظة ما كان «بك» Puck عفرتا صديقا، ثم بمساعدة خشبيتين بهما تنوعات يرتكز عليهما المرء للسير بهما أصبح شيطانا يحتقر البشر الفارين تحته. وبهذه الطرق يستطيع مخرج خلاق بارع أن يفسر الطبيعة الجوهري الحقيقية لأى مسرحية بأسلوب من عنده.

التعبيرية:

التعبيرية فى الشكل المسرحى ظاهرة نشأت بعد الحرب العالمية الأولى من إحساس شديد بغضب المجتمع من الظلم. وقد اتخذ هذا شكل هجوم على الأشكال والمواقف البرجوازية، ورفض لتلك الواقعية فى المسرح التى بدت أنها استمرار مقصبل لتلك المواقف

على خشبة المسرح. وكانت التعبيرية expressionism ثورة ضد السلطة والحنف فى الفن والحياة. وكانت رفضاً «للذوق الحسن» وكان أسلوبها المسرحى مزيجاً من التطرف المشوه والغريب. وعموما كانت الأسلوب الغريب للعاطفة واللغة والمهارة الفنية المسرحية، ومتعته الخاصة به. كانت التعبيرية عرضاً خارجياً للحالات الداخلية، ولكن ليس بأى معنى طبيعى - بل عالم الأحلام والخيال السيكلوجى يتحول إلى شىء محسوس.

لقد تحقق أسلوب المسرحية التعبيرية The Theatrical style expressionism بمناظر مسرحية معينة بالذات، وإضاءة وتمثيل ومؤثرات كلامية verbal effects داخل بناء يقوم على نموذج العقل البشرى فى الحلم. وكان هذا يتحرك نحو صنع بيئات اجتماعية مباشرة. وهنا فرقان يميزان بين التعبيرية والسريرية التى خلافاً لذلك استخدمت تقنيات مماثلة لتحقيق أسلوبية مماثلة. فأولا كانت التعبيرية تهتم بمشكلات الإنسان والمجتمع فى حين ان السيرية لم تكن بالضرورة مهتمة بهما بهذا القدر، وثانياً لأن السيرية Surreal-ism ركزت الاهتمام على أثر الأحلام، وإطلاق العنان للخيال الطليق للادعى، فى حين أن التعبيرية استخدمت استخداماً محسوراً لبناء الاحلام لخلق انطباع معين.

والتعبيرية موضوع مركز لاحبكة - موجهة، وأحداها ليست مرتبطة سببياً بالضرورة. والعرض على خشبة المسرح ليس جامد الشكل ومتغير جداً يفيد من مساحات عديدة منفصلة، وهذا الشعور يقوى بالإضاءة التى تلتقط آناً هذه المساحة، وآناً تلك المساحة دون ترتيب منطقى ظاهر - مثل العقل نفسه. وهذا الشكل على خشبة المسرح بطبيعة الحال شكسبيرى أو ملحمى، ولكن مع الفارق أنه ليس هناك تسلسل متتابع منطقى أو مؤاكب، وإنه يمكن استخدام أكثر من مساحة فى وقت معين. وليس معنى هذا أن التعبيرية لا شكل لها؛ ومهما يكن من أمر فإن شكلها هو رابطة متشابكة موسيقية وبمعنى أن له علاقة بالموضوعات التى تحدث انطباعاً اجمالياً لدى جمهور المتفرجين، لا بناءً يتغير بقدر متزايد للأحداث نحو ذروة.

والتعبيرية تخلق صورا مسرحية من المجازات وأشكال الكلام، والأعمال الداخلية للعقل تصبح ممثلة خارجياً. واللغة أقل أهمية لخلق الأسلوب التعبيرى عن الحركة المبالغ فيها والقناع. والجاذبية للمتفرجين بصرية وعاطفية أكثر منها تصويرية وطبيعية التمثيل المطلوب

تكاد تكون معارضة للأسلوب الطبيعي التفصيلي لاستانسلافسكى فالعرض الخاص جى أهم من الدافع الداخلى.

أما الأسلوب الجوهري الحقيقي للتعبيرية، فلن يقدر بدون إحساس بعنف الشعور الاجتماعى ورائه. وكان هناك تور فطرى بين حس الكاتب المسرحى بالعالم بأنه لا معنى له، ومادى بصورة عجيبة مضحكة، ومفهومة الرومانسى لنفسه باعتباره فنانا متباعدًا ولكن له رسالة وهو مخلص للبشر.

عودة إلى التفسير ومثال من المسرح الإغريقى القديم

ليستراتا Lisistrata

أولا هذه المسرحية للكاتب الإغريقى العظيم أريستوفانز Aristophanes وموضوعها أجل إيقاف حرب أثينا واسبرطة، دعت السيدة «ليستراتا» النساء إلى الإضراب عن الجنس حتى يتفق الرجال على السلام.

وقبل التحدث فى أساليب الطبيعة، قد يكون من المفيد أن نلخص الحديث حول هذه المسرحية والتفسيرات الممكنة لها حتى نتبين كيف يمكن أن تتحقق أساليب فرضية معينة عن طريق القيام باختيارات مفتوحة لخرج ما. والدراسة لقسم المسرح بجامعة ييل Yale بأمرىكا .

إن المسرحية تعرض المشكلات الكامنة فى العرض المسرحى لمسرحية عمرها ٢٥٠٠ عام. وفيها على سبيل المثال موضوعان لهما علاقة عظيمة بأحداث الستينيات والسبعينيات وما بعدهما. وهذان الموضوعان من المحتمل أن يهما مخرجاً معاصراً ومفترجه، الذين يمثلون إحساس الكراهية للحرب فى المسرحية وعلاقتها بالمكثنة الاجتماعية والسلطة السياسية للنساء. أما الأسلوب الجوهري الحقيقي فيتحدد بهذه العوامل. وبالبحت والدراسة عرضت فى الضوء الظروف الطبيعية للمسرح الإغريقى وطريقة العرض المسرحى لكوميديا إغريقية.

والمخرج يكسب فى البحث حساً بالعرض المسرحى المفتوح، وإن كان شكلياً، واستخدم الأتمة والزى المبالغ فيه لرسم الشخصية، والموسيقى والرقص باعتبارهما جزءاً هاماً من الحدث، إحساس بدنى قوى وشيقى بالحياة، وعلاقة وثيقة بين الممثلين وبين الجمهور

فى طبيعة الحدث المشتركة والاحتفالية. وإذا سلمنا بهذه العوامل مضافا إليها موضوعات شعور الكراهية للحرب والنشاط السياسى للسيدات فكيف يذهب المخرج فى إبداع أسلوب يكون له وقع صحيح معاصر على جمهور متفرجه. ولنفرض أولا أن المخرج يشعر بأن موضوع الكراهية للحرب فى المسرحية، والدور الذى تقوم به النساء ثمثان واضمحان لايحتاجان إلى تركيز خاص فى عصره وألهما بخدمان على غير وجه عرض واضح دينامى لكل العناصر الأصلية فى المسرحية بشكلها الإغريقى. إن أسلوبه عندئذ يصبح تلخيصا إجماليا للذى وشكل الرقص والموسيقى. والقراغ من المحتمل أن يثير مشكلة ما - إتاحة وجوه مساح مدرجة واسعة، والطقس الريمى اليونانى قد يكون محدودا على أرض أخرى. وإذا كان مسرحه داخل الدور وخاص، فإن الأزياء وأسلوب التمثيل سوف يتأثران. وسوف يكون عليه أن يقرر ما إذا كانت الأقنعة المستخدمة سوف تؤثر فى حجم وطبيعة الأسلوب التمثيلى. وسوف يكون أيضا مضطرا إلى الاختيار بين الترجمات المتاحة، ودرجة الشكالية الخاصة باللغة سوف تغير وقع عرضه المسرحى. وهكذا فإنه حتى عندما يحاول مخرج أن يلخص تلخيصا إجماليا، بقدر مايمكن الأسلوب الجوهرى الحقيقى لمسرحية ما، فإنه مع ذلك يجب أن يقوم باختيار عديدة سوف تؤثر تأثيرا شديدا فى أسلوب عرضه المسرحى.

وقد يريد مخرج أن يجعل أحاسيس الكراهية للحرب فى مسرحية «ليستراتابوليس» نوعية بالفاظ معاصرة. وفى الستينيات أو السبعينيات كان يمكن أن يعنى إشارة مباشرة لحرب فيتنام مع الأمريكين. وهناك. نظائر عديدة بين طول هذه الحرب ووقعها على المجتمع الأمريكى والحرب بين أثينا وأسبرطة التى كتب عنها «أرستوفانز» مسرحيته. وقد يختار المخرج أن يجعل الأليبيين والأسبرطيين أمريكيين، وفيتناميين، مستخدما أزياء البحيرة لجانب، وأزياء الفيت كونج للجانب الآخر، والإشارات المنصبية يمكن أن يكون قد عفا عليها الزمن لتشمل أسماء جنرالات وسياسيين معاصرين - وعلى أية حال فإن هذا هو بالضبط مافله «أرستوفانز» فالكوميديا كانت وسيلة للتعليق الاجتماعى. ونماذج جوقة الترنيم يمكن أن تكون فى شكل تدريبات ومارشات عسكرية - لقد كانت جوقة الترنيم الإغريقية فرقة شبه عسكرية. والموسيقى يمكن أن تكون عسكرية وصاخبة، والأسلوب التمثيلى يتحرك ليصور الناس، لا الشخصيات الكوميدية. والنكت الجنسية يمكن أن تضفى صفة المعاصرة على جنود داخل غير محرومين من ممارسة حياتهم الطبيعية. والتركيز على

النساء يمكن أن يؤكد حرمانهم العام أكثر من شهواتهم الجنسية. ونهاية المسرحية يمكن أن تصبح توقيع معاهدة سلام وموكب لنصر مشترك - النصر على الحرب. وليس من شك في أن بعض عناصر مسرحية «أرسوفانزه» قد تضعح أو تتضاقل في عرض مسرحي مثل هذا، ولكن هناك نوايا مشتركة كافية بحيث أن تنفيذها يتم بعناية ولهايات خال من التناقض لأسلوب يبرز بالنسبة لمصورينا ميلا أكثر خطورة وإن كان جوهرها له جاذبية مماثلة لكراهية الحرب.

ولمة طريقة مختلفة للإدلاء بتصريح بكراهية الحرب هو استخدام أسلوب ملحمي في إنتاج مسرحية «ليستراتا»، والمسرحية يمكن أن تعطي كل القيم الطبيعية الجوهرية الحقيقية للأغريق - الزى والقناع والنزوة الفاجرة الشديدة في حين أن التصريح المقابل يتم بمرور وملصقات ومؤثرات صوتية عن حرب فينتام أو حتى موكب خلال تاريخ الحرب منذ أيام الإغريق إلى وقتنا الحالي مع الإضاءة الملونة الساطعة، وربما أسلوب تمثيلي يشبه تمثيل الكرتون أو فيلم كوميدى صامت يتناقض مع استعراض فظائع الحرب، فيخلق الإحساس الهجوى التقريبي بالمسرحية مضيفا عليها أثر تقطيع كوميدى.

ولمة تفسير أصعب إلى حد ما، ومع ذلك فهو ممكن، وهو مظهر تحوير النساء في المسرحية. والمشكلة أنه في أيام «أرسوفانزه» كانت فكرة النساء وهن يتخذن هذا الإجراء كانت سخيفة، ومحالة تماما لدى الإغريق، ومن ثم فإنها كانت جزءا من الفكاهة في المسرحية. ولعمل موضوع اجتماعى عن القوة السياسية المحتملة للنساء، وإحساسهن الطيب العظيم، ونزعتهم الإنسانية، يحتاج المخرج إلى أن يوجه من جديد بؤرة المسرحية. إذ يمكن إضفاء المعاصرة على المسرحية، بالزى وعدم استخدام الأقنعة، وأسلوب تمثيلي أقل شكلية وحركية. وربما تكون النساء جماعة من المحتجات المهاريات، والرجال جماعة من البغال المتعصبة أما عن المظهر الجنسى في المسرحية فيمكن استخدام النساء لأجسادهن كسلاح، وهو أما أن يمثل بطريقة غير مرضية أو يحمل أن يمثل بصورة أكثر فعالية، وإما أن يكون بوعى شديد بالذات وبطريقة ساخرة - فالتساء يستخدمون نظرة الرجال إليهن باعتبارهن أشياء جنسية يحقرونها لكي يثبتن أنهن أكثر من ذلك. والفكاهة يمكن الاحتفاظ بها على هذا النحو وتحول بقوة ضد الرجال عن طريق المعرفة الذاتية للنساء التى تنقسمها مع جمهور المتفرجين. والنهاية يمكن أن تعرض على المسرح لكي تضيء اهتماما شديدا على النساء -

مرتبطا بالشخصية الرمزية للسلام، تاركا الانطباع السائد بأن قوة غرضهن قد ساد ورجح وأُسفر عن السلام عن طريق مهارتهن السياسية وأحاسهن الطيب.

وربما يكون أقرب إلى الطبيعة الجوهرية الحقيقية لمسرحية «أرستوفانز»، عرض مسرحي لا يحاول أن يضمها في عصر تاريخي معين أو أن يصدر بياناً سياسياً مباشراً. ولكن لإضفاء المعاصرة على الأثر الجوهري لكوميديا إغريقية على جمهور متفرجها، وعلى المخرج أن يحدد صفة الأثر في الأزمنة الإغريقية، ثم يجد الوسيلة لترجمة هذا الأثر إلى الفاظ للتجربة المعاصرة. وفي الوقت الذي تعترف فيه هذه المواجهة بأن جمهوراً معاصراً من المتفرجين لا يستطيع أن تكون له نفس التجربة التي للجمهور التاريخي، فإنه يمكن أن تكون له تجربة مماثلة في ظروفه الخاصة. ولنفرض أن المخرج يقرر أن المسرحية ليست عن تحرر النساء ولا معادية للحرب بصفة خاصة، ولكن تتعلق بالفضائل الأكثر فائدة والنسائية، وهي فضائل مطارحة الغرام أكثر مما تتعلق بشن الحرب. وهو يقرر أيضاً أن أقرب معادل معاصر للعناصر الدنسة النشطة بذنيا، والثغائية الراقصة في عرض الكوميديا الإغريقية هو الفودفيل الهلزي. والمخرج الآن في وضع يسمح له بالقيام باختيارات تعرض بيانه عن طريق أسلوبه وتربط عالم المسرحية بعالم جمهور متفرجيه بطريقة مباشرة فورية وبصدق. وفي وسعه أن يفيد من الفودفيل - سلسلة من الأفعال المرصعة بأعداد من جوقة الترتيم - مشابه للفودفيل في كوميديا إغريقية. وقد تستخدم فرقة موسيقية حية لترجمة إعداد جوقة الترتيم إلى الموسيقى معاصرة ووقص. أما الزى فقد تضي عليه المعاصرة تماماً أو يمكن أن يختار المخرج نوعاً فضفاضاً بنجمات توافقية فودفيلية مثل القبعات، والدعائم والأقنعة التي يمكن أن تلتقط حتى خصائص الفودفيل المعروف تماماً داخل المسرحية.

في هذه الأساليب الخمسة الممكنة للعرض المسرحي لمسرحية «ليستراتا» «لأرستوفانز» بعضها أقرب إلى الأسلوب الحقيقي الجوهري منه إلى غيره من الأساليب. وهي جميعها ممكنة وصحيحة بشرط أن يعرف المخرج بوضوح ما يريد أن يؤكد، ويستخدم عناصر العرض المسرحي بطريقة موافقة، ما أن يتطور اختياره الأسلوبى من الحس بالكيفية التي يمكن بها أن يعرض بيانه على أحسن وجه، على جمهور متفرجيه. إنه الاتجاه المعاصر لأساليب الإخراج.

الفصل الثامن

المسرح الجديد

اتجاهات المسرح المعاصر

المسرح الجديد

لا حديث عن فن الإخراج اليوم يمكن أن يكون كاملا دون شيء من الفحص للمبادئ الجمالية، وممارسات ما يعرف باسم «المسرح الجديد». والمسرح بطبيعة الحال، كما حاولنا أن نشير إلى ذلك ينبغي أن يتحدد باستمرار بعمل المخرجين والمؤدين المبدعين. والمسرح منذ ١٩٤٥ - وهو التاريخ الذى اتفق على أنه بداية تاريخ المسرح المعاصر - تطور فيه إحساس بالحياة، والتعبير عن الذات الذى انعكس فى مواجهة جديدة للمسرح. وهذه المواجهة استقرت الآن بدرجة كافية لتكون هناك مجموعة محددة من المبادئ، التى رغم أنها متغيرة تكون محاولة واعية للانفصال بعيدا عما يمكن أن تسميه هذه الطليعة «المسرح الشكلى» Formal Theatre.

وفى هذه المجالة نقدم خلاصه أوجزها أحد خبراء المسرح^(٣٤) - موجهة إلى المخرج الطموح إحساسا بأغراضه المهمة بعد فحص مبادئه بدرجة كافية لتقرير الكيفية التى يرتبط بها بالإحساس بالحياة والمسرح. ومهما تكن آراء المرء الفردية عن مزايا وعميوب المسرح الجديد، فلا جدال فى أنه إحدى الخيارات فى لوحة الألوان المسرحية للمخرج الحديث.

والمسرح الجديد ببساطة يعكس النزعة المستمرة نحو تجزئة المجتمع وخضوعنا للتكنولوجيا والانهايار المشهود للقيم التقليدية. وهناك عودة للتجربة لا التفسير، ورفض ما يمليه العقل للعالم ما هو جسدى، وإحساس بأن الحياة يجب ألا تفسر بل تستشعر، وإن

الشعور ينبغي أن يكون مجموعاً إجمالياً للأحاسيس. فالحياة هي العيش والمسرحة هو الأداء، وليس هناك روائع كما أنه ليس هناك عقل عظيمة، والحياة معقدة جداً لا تسمح بمجموعة سائدة من المعايير. والتأكيد يكون على الشعور الذاتي، لا التقييم الموضوعي. والمخرج يصبح أكثر من أي وقت مضى المبدع بالمقابل للمفسر، وأسلوب عرضه غير محدد لوجهة نظره. وهكذا فإن وجهة نظره تصبح الحجة التي يتنصر بها. ولكن المخرج لا يزال يحمل بالفراغ، والمؤدين، والأشياء التي صنعتها الإنسان للمناظر المسرحية، واختياره للعلاقات يؤثر مع ذلك في الطبيعة النهائية لمرضه المسرحي - وهناك مع ذلك إرشادات تميز بين هذه الاختيارات.

وقبل التحدث عن المبادئ الأسلوبية الإرشادية، مفتنمين شيئا من الفهم للكيفية التي تطورت بها، فإن هذا يساعد على وضعها في المسرح الجديد نفسه في منظور إجمالي شامل. ولعل أقدم تأثير على المسرح الجديد ربما هو تأثير «الدادية» (Dada) ^(٣٥). وشكل هذا المسرح والفن بصفة عامة الذي نشأ في نهاية الحرب العالمية الأولى عندما اجتمعت فرقة من الفنانين المتشابهين في التفكير لتقديم قراءات وقصائد وحفلات موسيقية ورقصات وكلها في نفس البقعة وكثير منها تتم في آن واحد. والفكرة في الأحداث المختلفة المتزامنة كانت مقترنة بالرغبة في مواجهة جمهور المتفرجين وإنهاء التميز بين الأداء وعدم الأداء إذ أن الفن لم يكن قد أزيل من الحياة. وكانت حفلات العرض تؤخذ إلى شوارع حيث تستخدم أي بقعة. وفي عام ١٩٥٢ قام المؤلف الموسيقي جون كيج John Cage بعملية تكامل بين العناصر «الدادية» Dadaism المختلفة ضمن عرض شهير في صيف ذلك العام داخل إحدى الكليات الجامعية، حيث جمع بين محاضرة وإلقاء قطع محفوظة وعزف ويستال على البيانو وعروض فيلمية وأداء رقصات في حدث واحد يقع في نفس الوقت تماما، جرى في وسط وحول الجماهير. ويقال أن كلبا شرع في متابعة أحد الراقصين حول الحجر، وروح القطعة أصبح جزءا من الأداء المسرحي.

وثمة تجارب في العشرينيات باستخدام «الفراغ» قام بها رواد للمسرح الجديد في أمريكا. وكان هؤلاء يحاولون الهرب من فكرة المسرح الطبيعي الفطري؛ Physical كفراغ محدد في ذلك الوقت - خشبة مسرح «بروسينوم» - داخله حدث أداء مسرحي بفصل تام بين جمهور المتفرجين والمؤدي. واقترحوا ميكنة كل العناصر الطبيعية (الفيزيائية) في

المسرح باستخدام التكنولوجيا بحيث يمكن للجمهور وكذلك للفراغ الذى تؤدي فيه المسرحية أن يكونا ظاهرين كأنهم قطع من النحت. والعلاقة بين المتفرج والممثل قدر لها أن تصبح مرنة تماما، وتصاغ كما أراد المخرج لتلبي احتياجات عرضه المسرحي.. ولكن الجهود التي بذلها المصممون الجدد تولفت فجأة قبل أن تنتهي بفعل الظروف في ألمانيا - مركز التجارب في العشرينيات والثلاثينيات، ولكن إحساسهم بوجود محيط Environment شامل مرن بحث لائحة في المسرح الجديد.

على أن التصور المتغير للفن قام بالتأثير على التصور الجديد للمحيط المسرحي. وبعد أن هدم التكعيبيون الهارمونييات الكلاسيكية المقبولة، وابتدعوا مفهوم فن لصق الأشياء Collage، لم يكن الأمر إلا مسألة وقت قبل أن يرسم بألوان الزيت، كل شيء كان يعتبر حتى الآن من قبيل الحداثة، وأصبح قماش الكانفاس Canvas ضالعا في الفن الخلاق. ومن قطع من الورق يمتد في فراغ قماش الكانفاس في ثلاثة أبعاد، وصل العمل الفني إلى مسافة أبعد في فراغ الحجر إلى أ أصبح أخيرا يملؤه تماما ولم يكن هذا يشمل الفنان فحسب بل أي شخص يزور البيعة التي خلقت على هذا النحو. والناس وهم يتحركون كأشكال ملونة أصبحوا جزءا من المحدث الفني. والأجزاء التي تتحرك ميكانيكيا أضيفت بعد ذلك. أما المحيطات التي وجدت فقد أمكن أن يعاد ترتيبها حسب حرية اختيار الفنان أو المتفرج. والصوت والكلام وكلاهما ألكى ومسجل أصبحا جزءا من العمل الفني والبيعة. وبدأ العمل الفني الآن لكثير من الفنانين أقرب إلى الحلبة التي يتم فيها التمثيل. وعلى هذا فإن تصوير المحدث والبيعات المرنه حلت محل قماش الكانفاس. وكما أن الفن أقترب من المسرح، فإن المسرح كذلك بدأ يأخذ جماله الفراغي.

ولمة حدث هام في تطور المسرح الجديد هو نشر كتاب «المسرح وقرينه» (٣٦) تأليف انتولين آرتو Antonin Artaud، ومترجم بالإنجليزية منذ عام ١٩٥٨ وهو رؤية تنبؤية فرنسية له في الثلاثينيات، وكان قد تأثر بالسيرالية، والدادية والمسرح الآسيوي والأفيون. ودعا آرتو Artaud إلى مسرح فيه تكتيف فيزيقي عظيم يسير غور عواطف الإنسان الأساسية والبدائية، وريغاته ويطلق العنان لها. وكان مقنرا أن يكون مسرحا يرفض الخضوع للنص، يحيط تماما بمتفرجه ويجعلهم ضالعين فيه بالطبيعة الجافة المتهالكة لأثره الفيزيقي والسمعي. «Aural». والمسرح حسب ما يقول «آرتو» يجب أن يخلق «لغة» في الفراغ

ولغة الأصوات والصرخات والأضواء، وتقليد الأصوات. والمسرح يجب أن ينظم فى حروف «هيروغليفية» حقيقية بمساعدة الشخصيات والأشياء، ويفيد من اتجاهها الرمزي وعلاقته المتشابكة بالنسبة لكل الأجهزة، وعلى كل المستويات.

ويقول روبرت كوهين. إن رغبة «آرتود» فى مسرح شامل بالاتجاهات الجارية حاليا فى التاريخ الثقافى للمحضارة الغربية، تم على يد ممارس فى غير المسرح هو «مارشال مكلوهان» Marshall McLuhan الذى نظر على أية حال، إلى الثقافة المعاصرة كما لو كان مقصودا أن تكون مسرحا شاملا. و«مكلوهان» كان يهدف إلى «إعادة الإنسان إلى النظام القبلى» فى ثقافة أكدت وجود تورط، وإحساس فيزيقى وقيم نحتية. وقد أقام «مكلوهان» رسالته على أساس تشعب وسائل الاتصال الواسعة الانتشار فى العالم، والتي قام بتحليلها فى ظل قدر المشاركة التى قدمتها لمن استخدمها. ورأى أن الإنسان قلما استخدم أكثر من جزء محدود من حواسه، وبهذا فشل فى أن يكسب مستوى مرضيا للتجربة الحسية الشاملة. وانتقد بصفة خاصة الكلمة المطبوعة (لاحظ حركة المسرح الجديد يمينا عن النص) باعتبار أنها قصرت قدرة الإنسان على التجربة الكلية.. وكان غرض «مكلوهان» هو نفس غرض من يعرضون المسرح البيئى الشامل، والمسرح المشارك الذى فيه تتكامل التجربة الحسية والمعلومات المجردة على مستوى الهرىوغليفى بحيث نستطيع أن نحصل ثانية على تلك الخبرة بالمعنى العالمى والإدراك اللذين تمت التضحية بهما للنموذج المسائر للعقل rational، والشقوى Verbal واللغوى Linguistic.

ومن ملتقى الأفكار السابقة والممارسات السالفة فى مقسم للمياة فى التطور المسرحى، نستخلص جماليات المسرح الجديد التى سوف نتحدث عنها تحت عناوين وسائل الاتصال والأثر الآرتودى Artaudian ومعظم العروض المسرحية مزيج من كل هذه العناصر. ولكن هذه ليست الحالة بالضرورة، وفى حين أن معظم العروض المسرحية فى وسائل الإعلام يبية فإنها حتما ليست «آرتودية» والعرض المسرحى البيئى ليس عليه أن يستخدم وسائل الاتصال، ولكنه يسمى جاهدا ليكون له على الأقل أثر آرتودى جزئى.

العرض المسرحى البيئى:

المبدأ الأسلوبى الأساسى هو أن الفراغ الذى يقدم فيه الأداء المسرحى يجب أن يعتبر كلا يضم الممثلين والمتفرجين على السواء فى كل واحد مستمر. ويقع الحدث حول وفوق

وتحت وأسفل وبين جمهور المتفرجين (وهذا قد يحدث مشكلات في ظل البؤرة، ولكن يمكن يحل المشكلة بجلوس المتفرجين في وسط الفراغ على مقاعد متحركة) والفرض من هذه التقنية هو خلق تجربة يشارك فيها الجميع. فيها يمكن أن يحدث احتكاك بدني بين الممثل وبين الجمهور، ومسح المتفرجون فيه ويصبحون جزءاً من الحدث. وبعض المقدمين المعارضين يعتبرون أنه عودة إلى جوهر الشعيرة السائدة التي كان فيها كل المشتركين هم أنفسهم والممثلون. وكان لا يوجد فاصل بين الممثلين والمتفرجين.

وتعريف الفراغ في عرض مسرحي يعنى Environmental Production لم يتحدد مسبقاً ولكنه عضوى ودينامي... وهناك نوعان من الفراغ: محول وموجود، والفراغ المحول Transformed Space هو بيئة خلقت للعرض المسرحي بتصميم كل الفراغ وليس تفريقاً للفراغ وتقسيمه إلى مساحة للأداء المسرحي ومساحة أخرى لجمهور المتفرجين. والتصميم في الفراغ يجب أن ينشأ عضوياً من سبر غور الحدث ويلبي احتياجاته. والحدث لا ينبغي أن يعد ملائماً لاحتياجات فراغ حدد سلفاً. وطبيعة التعريف الفراغي بصورة مثالية يجب أن تتطور مع العرض المسرحي نفسه وتخلق تلقائياً وتدرجياً بتبادل التأثير والتأثير بين المخرج والممثلين والمصممين والفنيين.

أما الفراغ الموجود Found Space فهو بيئة معينة يتم سبر غورها ولا تتغير. والأداء المسرحي يهياً ليكون موافقاً للبيئة ويتفق مع عناصرها المفروضة، ويحدث عرض مسرحي في فراغ موجود مثلاً، إذا ما قدم في الشوارع أو غيرها من الأماكن العامة، أو إذا أخذ في معنى وتمت تأديته في الفراغ كما هو معطى. وفي كلا الفراغين المحول والموجود هناك مبدأ للأداء هو أن المتفرجين يمكنهم بحركاتهم أن يميلوا تحديد الفراغ دون توقع. وعلى المؤدين أن يكونوا مستعدين للتكيف مع هذه المرونة للبيئة وأن يستفيدوا منها.

ومرونة البيئة ترتبط بمبدأ آخر للعرض المسرحي هو البؤرة المنة والمتغيرة، وخلافاً للمسرح «الشكلي» Formal الذي فيه تكون إحدى مهام المخرج أن يخلق بؤرة معينة، وضمان أن جمهور المتفرجين يرى ما هو مفروض أن يروه، عندما يفترض أنهم في المسرح البقي يستطيعون أن تكون لهم الخبرة في البؤرات. وأكثر من حدث واحد يمكن أن يقع في نفس الوقت حقاً لأن كل الأحداث البيئية يمكن أن تقع كلها حول المتفرجين الذين يمكن أن يختاروا ما ينظرون إليه وبأى ترتيب. والمخرج بطبيعة الحال لا يقرر مدى البدائل

التي يقدمها للمتفرجين، ويربط الأحداث المترابطة بكل حسى يستطيع أن يقدم لجمهور المتفرجين عمقا لتجربة فعل معين أعظم مما هو ممكن فى بناء بؤرى واحد. ومدى ومعدل التعرض للأحداث المترابطة يمكن أن يختلفا من تجربة مكثفة لفعل واحد له مضمون إعلامى بمعنى أن الجمهور يتوقع أن يفهم مضمون ما يعرض بالندفاعات حواس المتفرج التي تتمخض عن خبرة هلوسية لا مضمونا عقليا. والمخرج ينبغي أن يفكر فى الملعل الذى يمكن لجمهور المتفرجين أن يستوعب الأحداث التي تقدم لهم، وذلك كجزء من عالم متفرجه، إذا أراد أن يحمل لهم انطباعا معينا.

على أن المبدأ البؤرى المتعدد يستمد من فكرة أن الإنسان كائن، تحيط به فى حياته اليومية، كظافة من الانطباعات التي يستوعبها خلال العينين والأذنين والأنف وأنامل الأصابع، والذي ليست تجربته طويلة ضيقة - وبخاصة فى الاضطراب العمرانى الحديث للأضواء والحركات والأصوات، التي بعضها متميز وبعضها لا يسمع إلا بصورة خافتة - ولكن هناك كلا متغيرا دائما أبدا. والتجربة تخلق الانطباع والوسط هو الرسالة.

وهذا الفهم يؤدي إلى مبدأ أساسى نهائى للمسرح البيئى، وهو أن النص ليس مقدسا، بل أنه يلبى احتياجات العرض المسرحى. والمسرحية لم تعد هى الشيء، ولم تكن أبدا كما يرى ريتشارد شكنر Richard Schechner وهو واحد من كبار أنصار قضية المسرح الجديد فى أمريكا مشيراً إلى البيت المشهور من مسرحية «هاملت» يختتم به قائلا «سوف أسك بضمير الملك» بل إن المسرحية استخدمها «هاملت» ليقدّم نهاية درامية زائدة. ولم يكن النص فى حاجة إلى نقطة انطلاق ولا هو هدف لمرض مسرحى، بل إنه ببساطة كان واحداً من عناصره - إذا كان هناك نص على الإطلاق. و«بواجه» النص ليكتشف أى القيم هامة فى الموقف المعاصر، وهو كثيراً ما يختصر، ويسهب فيه ويعد ترتيبه لتأكيد العلاقات والمواقف التي ربما كانت أقل صلة به وقت كتابته. وهذه التقنية ترتبط بأبعاد جديدة يمكن اكتسابها من العرض البيئى للمناظر التي كتبت متعاقبة بتأثير لكل منها على الآخر ولكنها الآن تمثل متزامنة أو متقطعة، بنتائج هامة فى عمق فهم فعل ما أو ترابط رقيق يثير السخرية.

وفى الوقت الذى يذكر فيه «روبرت كوهين» قائمة المبادئ الأسلوبية المختلفة للمسرح البيئى فإنه يسارع بإضافة أن تنفيذها لا يحدث بالضرورة الآثار المزعومة لها أحيانا فقد يفكر

المخرج فى بعض التحذيرات عندما يشرع فى خلق أسلوب غايات بيعية ظاهرة للعيان. فأولا فكرة أن خلق فراغ مشترك للمؤدى والمتفرجين سوف يؤدى إلى تحقيق تجربة يشارك فيها الجميع تماما، كما أن الشعيرة ليست دائما ناجحة فى العمل إذا كان هناك توجيه جماعى تقريبا فى المجتمعات البدائية التقليدية لأمر واحد، حيث كانت الشعيرة دينية هامة واجتماعية ومن هنا تمكس أفعال الأفراد بلا وعى وتساعد على أن تجعل غايات الجماعة تمضى قدما. وهذا لا يميل إلى أن يكون هو الحالة فى المجتمع الحديث المنقسم إلى حد كبير. وثانيا طالما أن هناك أناس يعرفون أنهم ممثلون، وأناس يعرفون أنهم متفرجون فسوف يكون انقسام بين الاثنين. والفراغ الذى يستخدمه الممثلون فى أى وقت معين يصبح فراغا للأداء، فى حين أن الفراغ الذى يشغله المتفرجون هو فراغ للجمهور. وبهذا فإن اقتحام الممثل لفراغ الجمهور يصبح فقط جزءا من الحدث المسرحى - وهو لا يجعل ذلك الحدث أكثر حرية فى الحركة وأقل فى البناء. واحتضان شخص ليس معناه أنه ارتباط عاطفى، وإحاطة المتفرجين بأداء ما لا يعنى بالضرورة تأثرهم أكثر فى مسرح بروسينيوم (شكلى) ونحن لا نتفق مع هذه النظرية إذ لم يختلف الثان من جمهور عرض الحصان لثناء جميل فى مسرح الطليعة المصرى ١٩٨٢ عن تأثرها العميق فى حلبة المسرح الذى توسط الجمهور أو على الأقل من ثلاثة جوانب كمسرح دفع محورى thrust Stage. ومن وجهة نظر شكنر Schechner أنه ليس بذكر هذه المشكلات يريد أن ينتقد المسرح الجديد، بل ليقدم وجهة نظر عن إمكاناته المتعددة.

العروض المسرحية متعددة الوسائط:

العروض المسرحية متعددة الوسائط Multimedia هو تطبيق للفن التكني المنطقى على المفهوم البيئى ، والتعرف على الإمكانيات المسرحية لوسائط متعددة يمكن على الأرجح أن يرجع تاريخه من عام ١٩٥٨ عندما أنتج «جوزيف زفوبودا» Joseph Svoboda مسرحيته «الفانوس السحري» Laterna Magica فى معرض بروكسل ، وشاهدته عرضا فى مدينة «براغ» عاصمة تشيكوسلوفاكيا فى السبعينات كوجه ترفيهى للسائحين. والفانوس السحري احتوى على نمائى شاشات متحركة، وخمس آلات عرض للشرائح. والفيلم معا. وكان هناك تبادل للناظر والتأثير بين الصور والمعروضة على الشاشات وبين الممثلين الأحياء والكل يحيط به صوت استريو مسموع. والعرض المسرحى ذو البناء الموسيقى الراقص غير المترابط

خلق مجالا متعدد الأشكال للرؤية، ومونتاج دينامي للصور في آن واحد، والتي تراكب أساليب الإدراك في القرن العشرين. والوسائط المتعددة قد تستخدم ولا تستخدم مع المؤدين الأحياء. وقد تكون لها أو لا تكون بناء إعلامي.

وعروض الضوء التي كانت شكلاً شائعاً من أشكال التسلية في الستينات يمكن أن تعتبر كشكل من أشكال مسرح الوسائط المتعددة الذي يستخدم موسيقى استريو مضخمة، وعرض شرائح وفيلم لنماذج ملونة متغيرة مع أضواء ومؤثرات بصرية أخرى. وكانت هذه تدار وتحرك نحو تحقيق أثر معين من قبيل الهزيان.

ولمة استخدام محسوبا إعلاميا أكثر للشكل يمكن تحقيقه عندما يريد مخرج ما أن يقوم ببيان شامل إجمالي من مؤثراته المختلفة. ولو كان يئانا مناهضا للحرب يستطيع المخرج أن يستخدم فيلماً لمحركة، وصوراً معروضة لضحايا القنبلة الذرية التي هوجمت بها «هيروشيما» ومؤثرات ضوئية براققة ومتفجرة، وأصوات القذف بالقنابل وإطلاق نيران المدافع وصرخات الضحايا، وما إلى ذلك، والتي يدرن أى أساس للحبكة تمتزج لصنع البیان المطلوب. والمخرج بطبيعة الحال يستطيع أن يستخدم السخرية بالتباين بين بعض عناصره والتي تعزف موسيقى هادئة وبين فيلم للحرب أو عرض صور لأطفال يلعبون على صوت انفجارات. (وهذه ليست على الأخص أمثلة بارعة، وتقدم فقط لتأكيد الإمكانات الأسلوبية).

واستخدام الوسائط لرفع درجة العرض المسرحي لمسرحية ما أو تكثيفها هو بمثابة تحد هام لمخرج ما. فالتقنيات التي قد يستخدمها هي بالضرورة تلك التحديات التي تحدتنا عنها من قبل في المسرح البيئي وهي القطع والتركيب والتزامن. ولكن بالإضافة إلى ذلك عليه أن يتناول العلاقة بين الفيلم والصور المعروضة والمؤدين الأحياء Live Performers. ومرة أخرى تصبح مسألة البؤرة هامة إذا ما تناول عرضاً مسرحياً موجهاً بحبكة. والتجربة تشير إلى أن مؤدياً حياً، وأشياء أخرى معادلة تميل إلى السيادة على الفيلم أو الصور المعروضة. ولكن مشكلة الممثل والصور وهما يتنافسان على جذب الانتباه ربما أمكن حلها على خير وجه يحمل الممثل على أن يعترف بالصور ويلعب بها باعتبار أنها جزء لا يتجزأ من الأداء المسرحي.

«والوسائط» Media يمكن أن تقوم بوظائف مختلفة في عرض مسرحي يوجه بحبكة مسرحية، فهي يمكن أن تخلق جواً مسرحياً، إما مباشرة كما في عرض صور الأجزاء

الداخلية للديكور في مسرحية «نوم الأسرى» Sleep of Prisoners لكريستوفر فراي Christopher Fry واستخدام فيلم مشاهد من الشارع لتقديم خلفية لمشهد يدعو إلى هذا أو بطريقة غير مباشرة كما في عرض صبور فنية لخلق جو مسرحية «فراي» Fry واستخدام عملية المنتج للاقتات الشوارع والأصوات فيه، وذلك في مثال آخر. والوسائط أيضا يمكن أن توضح النص الضمني Subtext وتجمل الأفكار الفعلية لشخصية، تمثل المواقف الماضية التي تشير إليها شخصيات، وبهذا تخلق تجربة مكثفة أكثر للفعل والتعليق الساخر على أفعال شخصية ما، أو إيجاز الحدث المسرحي السابق الذي قد يعمل الآن ضدها، ويصبح «الأنا» للتشير عندما تسير شخصية ما غور عواطفه أو دوافعه.

هذه ليست إلا قليلا من الاستخدامات الممكنة «للسائط». ويضيف التلفزيون أبعادا أخرى. ويمكن استخدامه للتغلب على مشكلات الرؤية في البيئة - مناظر يمكن أن تصوير تليفزيونا ساعة الأداء التمثيلي، وتنعكس مع لوحات حول المسرح. ويمكن استخدامها مباشرة لظهور التقدم في حدث خارجي يأتي ثم يصطدم بحدث المسرحية. فمثلا إذا كان دخول الفرد هو بمثابة نقطة ساخنة في الحبكة، فيمكننا أن نرى تحضيره للدخول واقتراه من الجهة الأخرى للباب، زيادة من حدة التوتر لوصوله. والتلفزيون يمكن أن يعرض لنا منظرا آخر للحدث الذي يقع من الخلف أو من أعلا أو يمكنه أن يركز بؤرة الاهتمام على تفصيل معين ويؤكد.

ونحن لم نستنفذ بحال إمكانات استخدام الوسائط ولكننا حاولنا أن نبين ما يمكن أن تفعله أكثر مما تخلقه من مؤثرات فكرية. والوسائط يمكن أن تستخدم لإحداث إقاعات وكثافات وارتباطات جديدة. وهي يمكن أن تساعد مخرجنا، لردود الفعل الكبرى للجمهور فكرا بالمعلومات البصرية، وعاطفيا باستخدام الصور البصرية والسمعية على السواء. والمخرج في استخدام الوسائط ينبغي أن تكون لديه فكرة واضحة عن الأثر الذي يريد أن يحدثه. ويجب أن يكون دائما على علم بالحاجة إلى إحداث بؤرة مشتركة أو انطباع مشترك وتحديد العلاقة بين استقبالية الجمهور وسرعة ما يصب في وسائطه، وينبغي أن يكون على علم بالأنار المختلفة التي تحدثها العلاقات الأساسية بين العناصر، والأصوات المتناثرة بين بعضها. وأخيرا وبخاصة في المسرحيات الكلاسيكية حيث الشعر مقصود به من المؤلف أن يقوم بالكثير من العمل الذي تقوم به الوسائط الآن. ينبغي أن يعنى بدعم الانطباع، وتأكيد هذا الانطباع لا التفاصيل. وكما أن فعلا فيزيقيا على خشبة المسرح يجب أن يكشف

فكرة داخل النص، ولا تدعو للانتفات لنفسها، فكذاك ينبغي أن يكون استخدام الوسائط لعرض ما تتطوى عليه ضمنا، أكثر مما تتطوى صراحة، وهذا لن يكون بإضافة بعد Dimension بل تكرار لا فائدة منه.

مسرح القسوة :

أى حديث عن المسرح الجديد يجب أن يقوم بالإشارة إلى التضمينات الأسلوبية لعمل «أنطونين آرتود» Antonin Artaud ومسرح القسوة الخاص به. ولما كان «آرتود» نبيا أكثر مما كان ممارسا، فمن الصعب أن تكون دقيقين، وإن كانت جمالياته العامة واضحة. ونحن نؤكد أولا أن ما يلحق إليه المسرح الجديد لا يسبب بالضرورة ألما - ضرب وتعذيب وتشويه للأجساد البشرية - على الرغم من أن هذه قد تستعمل لخلق الأثر المطلوب. والقسوة تتضمن نوعا ما شدة وقسوة فى الهجوم العاطفى الذى يحسب لنزع ما فى قرحة الرغبات الحيوانية المكبوتة فى الإنسان وغرائزه من أعمال عدوانية وشهوات ومشاعر كراهية ودوافع سادية. كان «آرتود» يعتقد أنها مكبوتة تفرغ شحناتها تحت قناع السلوك الحضارى. وشبه «آرتود» مسرحه بوباء يصيب الإنسان بحمى شديدة، لم يتركه وقد تطهر من المرض، وينتهي فى هدوء لحياته العادية. وكان الغرض من قسوة «آرتود» التطهر داخل التجربة المسرحية ، من كل الغرائز البدائية التى تؤدى إلى الحروب والقتل وعمليات الاغتصاب عندما يتحطم القرص الرفيع للحضارة .

والمبدأ الأساسى فى مسرح «آرتود» هو هجوم شامل على الحواس التى تثار تظهر على السطح، وتعرض وتجسد داخل الأداء المسرحى، كل الشهوات والغرائز المكبوتة فى داخل النموذج الأصلى لبطان الإنسان. وهذه خطة محدودة طويلة. ومن الواضح أنها تدعو إلى مواجهة بيئية، تهاجم الجمهور بأحاسيس من كل الجوانب. ويمكن أن تستخدم وسائط - أصوات اليكترونية وأضواء وصور معروضة على الشاشة. وقد أشرنا إلى بعض المطالبات التى يقتضيها مسرح آرتود من الممثل. والتمثيل يجب أن يكون طبيعيا (فيزيقيا) بدرجة مكثفة، وطبيعة اتصاله شفافية سلفا، ومسيرة للعقل مسبقا. وتعرض العواطف بأصوات زمجرة ونباح وحركات تصدر من طاقة بدائية باطنية. والغرجون الذين يجربون هذا الأسلوب (وهو كله تجربة لأن آرتود لم يترك لنا أى نموذج يحتذى ولا أى تجربة نقلها لنا) ولجأ إلى هذه الوسائل باعتبارها أفعال جنسية متصنعة (وفى مثال واحد على الأقل جماعا) احتفال

صاحب تشابك فيه أجساد عارية، تجسيد للمتفرجين في سبرغور فيزيقي لأمر ما مع المؤدين. أعمال تدل على الألم والتعذيب مع تائر دم حيوان على جمهور المتفرجين، ومؤدين يولون على أفراد الجمهور. وفي العرض المسرحي الذي أخرجه «بيتر بروك» لمسرحية «مارساد» MasarSade أداء مسرحي للأعمال الوحشية البدنية والعقلية لنزلاء ملجأ المجانين.

وخلق الأسلوب الآرتودى عندما يعمل المخرج مع النص ، معنى اكتشاف تلك العناصر داخل النص والتي تشير ضمناً إلى الفرائز البنائية أكثر من غيرها، والعرض الأعظم heightened projection لهذه العناصر بواسطة التقنيات . ومهمة المخرج هو أن يجد هذه الأعمال والصور والحركات التي تخلق نوع الهيروغلفية ، وتصنع الأثر النموذجي الأصلي الذي كان يسعى إليه آرثود Artaud. وبعض النصوص تسلم نفسها بسهولة أكثر لنظرية آرثود. والأسلوب الجوهرى الحقيقي لتراجيديات الكاتب الرومانى سنيكا Seneca والمسرحيات الرومانسية القوطية الأولى (وآرثود نفسه قام بعرض مسرحى لمسرحية «سنسى» Cenci لشيلي Shelley . ووجدت مناسبة لمخلق أسلوب آرثود مسرحية «الباخوسيات» Bacchae .

إن أثر «آرثود» الذى يسعى إليه ليس من السهل تحقيقه فهو يتطلب عزماً متبادلاً ويستثمر بمعمق من جانب الممثل والمخرج على السواء، مضافاً إلى ذلك الجمع الصعب للعرض الحر غير المحطور للنفس بنظام وضبط عظيمين. والعرض المسرحي الآرتودى يمكن أن يصبح بسهولة عذراً للاستسلام للرغبات أو لا يمكن أن يكون إلا تنقيداً خارجياً للعناصر يفتقر إلى العاطفة والأثر.

وخلاصة القول: إن المسرح الجديد هو مسرح ذو أثر إجمالى يتحرك بوعى بعيداً عن الأشكال المتصورة سابقاً. وهو لم يبرز إلى حيز الوجود من رحم، أى أنه ليس فى حاجة إلى بؤرة مركزية، وليس عليه أن يستخدم بناءً إعلامياً. أما النص فيمكن أن يكون فقط عذراً يتعلل به فى الأداء المسرحى. والانطباع أهم من الفهم. والمسرح الجديد يحاول أن يوجد كحدث هو جزء من الحياة نفسها وليس شكلاً منفصلاً عنها ، ويستخدم بيئة شاملة لاختبة مسرح، ويشرك المتفرج ليكون ضالماً فى تصوير أساطيره، وإلغاء التمييز بين الممثل والأنا، بين ما يؤدى وما يجرب. ولتحقيق هذا لا يكفى أن يكون المرء حراً من أى قيد ومتلقياً ، وله كل صفات الحياة «لشخص جميل». والهدف مثل كل الإنجازات فى

المسرح، يمكن كسبه بالصبر وبصر واضح بالغرض والصدق والمهارة Sincerity. وهذا المزيج من الموهبة والتقنية والحرية الذى لا يمكن أبدا أن ينكر .

الأساليب الشائعة والمسرح الجديد

لعلنا لا نختلف أن الواقعية والطبيعية أصبحت من الوسائل السائدة فى القرن العشرين وهما أسلوبان شائعان كل الشيع لدى المخرجين والجمهور على المستوى العالمى.

والواقعية التى يمكن أن تكون لها تعريفات كثيرة مثل الحياة نفسها، هى عادة سطح يطلق على تلك العروض المسرحية التى تتميز أحداثها كلها إلى حد ما، بأساس طبيعى، فالديكورات فيها تقارب معقول البهجة فى الحياة الطبيعية، واللغة ليست خطابة فى إفراط والمخرج يتدخل بدرجة كافية ليهبى الممثلون فى أوضاع خرة معظم الوقت، والشخصيات يمكن تصديقها فى تسامح ، والخطوة رشقة سريعة وثابتة إلى حد ما. وهى ترتبط ارتباطاً وثيقاً «بالطبيعة»، وازدهرت منذ منتصف القرن التاسع عشر عندما شرعت مذام «فستريس» Vestris فى استخدام مجموعات الصناديق الديكورية، لتضيق الاهتمامات المسرحية فى الحجرة التى يعيش فيها الإنسان معظم حياته. وأعقب هذا واقعية «الفنجان والطبق» cup and saucer and لم واقعية الطبقة الوسطى الذى فجر عالمها المؤلف المسرحى النرويجى «هنريك إبسن» Ibsen.

وأراد التشكيليون فى الغرب أن يعيدوا للوطن الحديث عن المشكلات الاجتماعية التى تهتم الفرد العادى والتى تتعرض فى الحياة اليومية بوضع المناقشة داخل بيعة يمكن للجمهور أن يرتبط بها فى الحال . وعلى المخرج المعاصر مهما يكن إذا ما أعيد إخراجها أن يقرر إلى أى مدى كانت أدوات وأثاث وأزياء وكافة المعطيات التى عفا عليها الزمنى، تبدو ملائمة لعصرنا الحالى، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى على المخرج أن يقرر إلى أى مدى كانت هذه الوسائل جزءاً جوهرياً حقيقياً لأسلوب المسرحية ، وأنها ضرورية لإبراز موضوعاتها الاجتماعية إلى حيز الوجود، وكيف يستطيع بحق أن يحكم عليها بأنها قد عفا عليها الزمن . .

وهناك فرق أساسى إلى حد ما بين الواقعية والطبيعية ، يتعلق بالأعمال الداخلية للشخصية. والواقعية يمكن أن تهتم إلى حد كبير بالتفاصيل الخارجية، ولكنها لا تهتم إلا

فليلا جداً بالحقيقة الباطنية والدافع الصحيح. وفي حين أن الواقعية تعمل من موقع أن البيئة هي تلخيص مسرحي لظروف الحياة الواقعية، فإن الطبيعية اتخذت وضع أن ما يحدث على خشبة المسرح هو الحياة، أو على الأقل «شريحة من الحياة» Slice of life، اتفق أن الجمهور ينظرون إليه، وبهذا فإنه ينبغي عدم التسليم بوجود جمهور في عرض مسرحي يتم وفق الاتجاه الطبيعي.

على أن بعض الاختيارات الإخراجية المحددة جداً ضالعة في خلق أسلوب طبيعي، والطريقة التي بها تستخدم تحدد أين يقع العرض المسرحي على طول السلسلة المستمرة للواقعية - والطبيعية. ولا ننسى أن الإضاءة في العروض المسرحية التي تتم وفقاً للطبيعة ينبغي أن تحاول أن تحدث من جديد، ببراعة وبقل الإمكان، الجو البيئي للظروف المعنية في النص. والضرورة يجب أن يصدر من مصادر فعلية في الديكور، والإضاءة العامة ينبغي أن تتحاكى الخامات الصلبة والظلال الصناعية. والجودة ينبغي أن تحدث بالامتزاج بملابس الديكور. والماكياج الخاص بالممثلين أثار يشبه الحياة تماماً. والمبادئ نفسها تطبق على الديكور إذ ينبغي ألا تكون هناك أشجار مقطوعة تهتز وتتأرجح عندما تلمس، أو السواتر تهتز عندما تصفق الأبواب. والديكورات ينبغي أن تكون مسكونة يعيش فيها أناس، وليست مشيدة ولا مصورة للمناسبة المسرحية. والأزياء ينبغي أن تبدو صالحة للأرتداء كما ينبغي أن تنتمي للديكور.

وكما هو الحال مع البيئة الفيزيائية the Physical environment على خشبة المسرح، فكذلك الحال مع العرض على خشبة المسرح والتمثيل.

والعرض الطبيعي على خشبة المسرح يحرك الأثر لأحداث بحيث أن خشبة المسرح تكون حجرة فقط بها طعنها الرابع يزال لكي يسمح للجمهور بأن يتطلع إلى الداخل ولذلك فإن الحركة ينبغي أن يكون لها النموذج العشوائي والعارض للحياة. والتوازن المسرحي سوف يكون غير شكلي: وليس هناك إبداع للصور المسرحية لأجل أثارها الجمالي. والممثلون قد يختارون أوضاعاً مقلقة عندما يتكلمون مع بعضهم بعضاً (وهو ما يجب عليهم عمله ولا يتكلمون مع الجمهور بعيداً عن كل واحد منهم (٤٢))، بل إنهم يمكن أن يندبروا ظهورهم للجمهور. (كان أول مسرح كبير وفق «الطبيعة» هو مسرح «أنطوان الحر» Antoine

Theatre Libre ويعرف أحيانا باسم «مسرح ظهر أنطوان» وفي المحتمل أن يكون هناك قدر لا بأس به من العمل الصغير في العروض المسرحية الطبيعية - أناس في الحياة الواقعية لا يجلسون ساكنين ويتكلمون مع بعضهم بعضا وقتا طويلا، وهم يدخلون لفافات تبغ ويحتسون القهوة، ويؤرجحون سيقانهم، ويلبسون الراديو أو جهاز التسجيل ويعبثون بشواربهم. ولكن العمل ينبغي أن تكون له صلة بالحدث أو الشخصية وإلا فإن نتيجة محسوبة أو غير طبيعية سوف تحدث.

وعن بعض الاختيارات الأسلوبية العامة للأسلوب الطبيعي، نذكر أن اللهجة لا الكلام المحض على خشبة المسرح من المحتمل أن تستخدم، والسطور قد تتراكب Overlap والإضافات العفوية ad libbing محتملة. وإلقاء السطر من المؤكد أن ينطوي على نموذج مكسور. وتستخدم سطور مشطورة والطبيعة أو المقاطعة بهتافات. والعاطفة بصفة عامة عمل داخلي.

والطبيعة جنس درامي، وإذا كان لنا أن نحترم الأسلوب الجوهري الحقيقي، كأداء مسرحي، فإنه يتعلق بالسيكولوجية الاجتماعية للبشر العاديين في مواقف عادية. وهو جنس ينشد الحقائق الباطنية ويكشف ما يجعل الناس يحقون. ولتقديم هذا بمرض صادق على خشبة المسرح للأحداث يضع المخرج في موقف يتسم بالتحدي، ومع ذلك فقد يكون الفضل الأكبر الذي ينسب إلى مخرج مسرحية وفق الأسلوب الطبيعي هو أنها لا تبدو «مسرحية تم إنجراجها». والأسلوب الطبيعي هو مسرح حر من الفن والتصنيع كما يمكن أن يصنعه فن وتصنيع.

ملخص:

حول مصطلح أسلوب نقوم بتقديم عبارة الممثل العظيم البريطاني «جون جيلجود» لتعريف الأسلوب «أي نوع من المسرحيات أنت فيها؟» والأسلوب الجوهري الحقيقي يرتبط بموضوع «جيلجود»، واحتمال وجود أساليب طارئة خارجة متعددة. والأساليب الطارئة الخارجية يمكن أن تبرز القيم الجوهرية الحقيقية لمسرحية ما، في عمليات إنجراج جديدة وأشكال جديدة تناسب التكنولوجيا المتغيرة والمواقف الاجتماعية والسياسية

والأخلاقية. والمخرج مع ذلك يجب أن يعرف أى نوع من المسرحيات يتعامل معها، لكن أسلوب تلك المسرحية ليس عليه أن يلخص تفاصيل عروضه الأولى.

والأسلوب قد يتنوع ولكنه ينبغي ألا يكون تمسكياً. وقد أشرنا إلى أنه وظيفة للعلاقة الثابتة بحالم المسرحية وحالم الجمهور وحالم المسرح والتوافق والانسجام عوامل مهمة. وثمة ممثل آخر بريطاني مشهور هو «رالف ريتشاردسون» Richard Richardson قال «أنه يخشع للمخرج ثلاثة أخطاء - لم أختصر لنفسى الخطأ الذى ارتكبه. وبهذا قام الممثل العظيم بالتلميح إلى أنه إذا فشل مخرج فى أن يودى واجبه ولم يدرك كنه مسرحية بكل تفصيل، فإنه لا محالة يرتكب أخطاء غير متوافقة، ولا يستحق ثقة الممثلين وثقة الجمهور وذلك بالتوسع فى هذا المجال.

وفى الفضاء الفارغ Empty Space كتب المخرج البريطانى بيتر بروك Peter Brook إن كل عناصر العرض المسرحى - اختزال السلوك الذى يمثل بعض العواطف: الإيماءات والحركات ونغمات الصوت - تتغير باستمرار على ذخيرة من التبادل طوال الوقت. والحياة تتحرك والتأثيرات تتلاعب بالممثل والجمهور والمسرحيات الأخرى والسينما والتلفزيون والأحداث الجارية التى تشترك باستمرار فى إعادة كتابة التاريخ وتصحيح الحقيقة كل يوم، والمسرح الحى فى السبعينيات (٤٥) كان يعتقد أن يوسمه أن يقف بعيداً عن أى شىء ناهى كالموضة التى تذهب وتتساقط. وفى المسرح كل شىء ولد يوماً مصيره الفناء. وكل شىء ينبغي إعادة تصويره، ومفهومه الجديد يحمل نفس سمات كل التأثيرات التى تحيط به. وبهذا المعنى فإن المسرح يرتبط بالنسيية. والمسرح العظيم ليس داراً للأزهار فالعناصر دائمة تحدث مراراً. وبعض العناصر الأساسية تدعم أساس النشاط الدرامى، والفتح المميت هو تقسيم الحقائق الأزلية وفصلها عن التفسيرات البارة. وهذا نوع من التعالى وهو مهلك.

والتحدى لدى المخرج البارع فى الإنجاز، هو الحفاظ على أن يكون المسرح قوة حية معاصرة. وهو يفعل هذا بإدراكه البصير لكنه عمل كاتب المسرحية، وترجمته الأمنية والمتخيلة لهذا العمل، وإحاطته إلى بيان له معنى وأسلوب ديناميكى لما يحدث أيامه.



الباب الثاني

النظرة التحليلية

الفصل الأول

العناصر الجوهرية للدراما

تحليل العمل الفني فى هذا الجزء من الكتاب يحتم على المخرج أن يضع نصب عينيه الخصائص المميزة لشكل الدراما، عندما يصدر حكما على مسرحيته من أجل جدارتها للعرض على خشبة المسرح. عليه ألا ينسى أن مثل هذه الخصائص تملأ عليه أن يختار الأوساط الفنية لتوصيل تلك المظاهر الخاصة بالدراما التى تحملها المسرحية ضمنها ولم تقلها الكلمات المكتوبة مباشرة. وما تقوله المسرحية بين السطور وتحت سطور الحوار تكمل الكلمات فتبين ما ينقصها. والمخرج يجد هنا الأساس الميكولوجى لشخصيات المسرحية ومصدر المادة الهامة ذات الدلالة التى تحملها لجمهور المتفرجين بمساعدة المخرج، وبدونها سوف تفشل المسرحية، وتفقد فعاليتها المؤثرة. والفرق الأكبر بين الدراما وغيرها من الأشكال الأدبية هو أن المسرحية مقصورة على الحوار، فى حين أن الشعر والقصة القصيرة والرواية يمكن أن تكون مادة وصفية كذلك. وكقاعدة عامة يجب على الكاتب المسرحى أن يسمح للشخصيات أن تتكلم وفق ما يخطر لها من أفكار، وحسب ما يخالجها من أحاسيس وليس وفق أفكار وأحاسيس المبدع. وهذا يحقق بصفة خاصة فى الدراما الواقعية. وثمة أساليب أخرى فى الدراما تسمح للكاتب المسرحى بأن يحقق نفسه بدرجات مختلفة. ورنارد شو Shaw من الفلاس الذين يصورون بصراحة تامة شخصياتهم كأكسنة حال تعبر عن أفكارهم وفلسفتهم.

وثمة سمة أخرى متميزة للدراما هى أن المسرحية لا يمكن أن تصف مباشرة الأشخاص والأماكن والأصوات والمناظر والروائح - التى عليها يعتمد القصص الخيالى والشعر اعتمادا كبيرا... وفضلا عن ذلك فإن الدراما بسبب القعود الطبيعية البنوية لخشبة المسرح، مقصورة على موقعها المثلث الذى تدور فيه، فى حين أن القصص الخيالى والشعر يمكن أن ينتقلا إلى أى مكان على وجه الأرض. ومقدور المؤلف المسرحى ألا يعلق مباشرة على المواقف أو الأفعال أو المعانى فى المسرحية، ويجب أن يحمل أفكاره بالإشارة إليها ضمنها. ولكن يوصل هذه الإشارات الضمنية يجب عليه أن يقدم حوارا وشخصيته وحجته الروائية بوضوح عظيم، وتأكيد بأنها يمكن أن تكون مفهومة فى الأداء المسرحى السريع.

العناصر الجوهرية الأساسية للدراما

إن أول مشكلة تواجه مؤلف المسرحية هي اختيار الموقف الدرامي، أى الموقف الذى هو نتيجة صراع، وسوف يتطور إلى صراع أكبر وفعلًا ظاهر صريح . والفعل يجب ألا يكون صريحًا ظاهرًا فحسب، بل يجب أن يوضح بجلاء الحدث الذى هو درامى أكثر مما هو حدث وصفى أو قصصى. وجمهور عصرنا الحديث يريد أن يرى كل حدث له صلة بالموضوع الأساسى للمسرحية والمخرج ينبغي أن يكون على علم بالمسرحية التى تقع فيها أحداث كثيرة بعيدًا عن خشبة المسرح.

إن معرفة المخرج بالقواعد الجوهرية الأساسية للدراما Basic Essential of Drama ترشده إلى التفكير السليم وهو يقوم بتحليل مسرحية من أجل تمثيلها وتقول له كيف يقوم بإخراجها. وعلمه بما يكون العنصر الدرامى يذكّره بالحاجة إلى عملية توضيح ورسم للحدث والصور المسرحية من أجل التأكيد على الأداء المسرحى، وتشكيل العرض المسرحى لتوطيد دعائم الإتصال المنشط للحافظ والحفاظ على أن يكون واضحا لدى جمهور المتفرجين.

والمخرج إذ يضع نصب عينيه طبيعة الدراما، يمضى بعد ذلك إلى التفكير فى نماذج الدراما التى وضعها الكاتب المسرحى. وهذا النموذج يملأ أيضا تفسير المسرحية وإخراجها وهو يفيد فى تنبيه المخرج إلى اجمالى المسرحية قبل أن تصبح مستوعبة فى الأجزاء المكونة لها ويحدد شكل العرض المسرحى. والمخرج إذ يكون منتبها لأعمال المؤلف المسرحى، ومهتما بها سوف يترك بصورة أفضل كيف يجب عليه أن يعمل أيضا.

العمارة الدرامية Architecture

إن المسرحية مثل البيت لها عمارة Architecture أى أنها تتألف من تصميم وبناء. والتشخيص والحوار والموضوع خارج نطاق الموقف، بمثابة قوالب الطوب والملاط وقطع الخشب والمسامير فى الدراما حيث يقوم المؤلف المسرحى بوضع رسم للمسرحية وبنائها ويجب عليه وقبل كل شئ، أن يدرك كنه القواعد الخاصة بالتصميم، وخصائص المواد ووظائفها ذلك على أن يكون بمقدوره أن يقوم ببعض الرسوم التمهيدية التى تتخذ فى النهاية الشكل النهائى.

١- التصميم

إن تصميم مسرحية ما، يبدأ عادة بفكرة قد تكون فى شكل ما، مع الشخصيات، وجزء من قطعة أو حادث، أو شخصية، أو مجموعة من الشخصيات، أو موضوعاً (تيمه) رئيسية. والفكرة قد تأتى مباشرة من ملاحظة وتجربة أو من مصدر ثانوى مثل مقال فى جريدة أو قصة يرويها شخص آخر أو كتاب إلخ... والفكرة تتطور إلى سيناريو الملخص الإجمالى للمسرحية. وهذا يتغير حتى يتخذ شكل يتمثل فى شخصية وحوار. أما الشخصيات، فأولاً وقبل كل شئ سوف تقوم بتنظيم خليط مهوش من الأفكار، إذا ما سمح لها الكاتب المسرحى بأن تبعث إلى الحياة ولم يضغطها ويتحكم فيها فى إفراط شديد. وهى سوف تقول للكاتب المسرحى ما إذا كان يراى أن تكون المسرحية كوميدياً أو تراجيدياً أو شيئاً آخر، وهى سوف تبين البعد الذى يفصلها عن الحياة والواقع الذى يتعين أن يقيسه جمهور المتفرجين. والشخصيات هى والعناصر الأخرى تعين حدود نقاط الإحالة Reference وتضفى شكلاً وتأكيذاً لتصميم المسرحية. ومن ثم فإن الفكرة الأصلية فى مسرحية ما ونوعها وأسلوبها يخلق تخطيطاً أو تصميمًا. والتصميم هو الشكل الفنى والبناء الفنى وهو تقنية، والتصميم يحدد البناء.

٢- البناء

أ - منحنى التشدد Curve of intensity

المؤلف المسرحى عادة يفرض تنظيمًا للمواد لكى يؤثر فى جمهور المتفرجين بطريقة معينة، ويخلق نموذجاً لرد الفعل. ورد الفعل المذكور يمكن أن يعتبر منحنى للتشدد يميزه

ما كان يسمى فعل صاعد rising action وفعل هابط falling action والفعل الصاعد والفعل الهابط هو أساس ما اشتهرت به صيغ كثير من مخرجى عصرنا. مثل من يحمل رجلا على أن يتسلق شجرة فى الفصل الأول ويلقى صخورا عليه فى الفصل الثانى وينزله فى الفصل الثالث. وهذا الفعل مكون من «عرض» exposition وفعل تحريضى inciting action مشكلة درامية، وتعقيد complication وذروة وحل resolution. والعرض يتألف من تفسير كل الحقائق لجمهور المتفرجين فى الماضى والحاضر للشخصية والحبكة الروائية والموضوع (التيما). والفعل التحريضى هو ذلك الفعل الذى ينتج من الشخصية أو الظروف، ويغيد فى دفع الفعل كله فى المسرحية إلى الامام من حالة توازن بين القوى إلى أزمة تالية وذروة وحل. والعامل الحافز ضرورى لهذا الفعل، الذى بالكلمة أو العمل أو أى قوة أخرى يسبب انقلاب التوازن. وهذا الاخلال بالتوازن «يخلق المشكلة الدرامية» أو الورطة Di-lemma أو المعضلة أو حالة عدم التوافق Maladjustment إذا لم تكن فى مسرحية مشكلة درامية، فإنها لا تكون من قبيل الدراما ولا تستحق العرض على خشبة (المسرح) فالشخصيات يجب أن تخلص نفسها من الورطة وتختار حلا أو تضبط نفسها لتتوافق مع المشكلة.

أما المشكلة الدرامية فهي بمثابة اللوح الذى يقفز عليه اللاعبون فى حمامات السباحة. وذلك بالنسبة للحدث. ويخلق عمليات تحكم فى الأحداث، وتوحد كل الأحداث التالية. وهى أيضا مصدر الطاقة الدرامية فى المسرحية التى سوف يقوم المخرج بالتعبير عنها فى إيقاع الأداء المسرحى. وموضوع المسرحية يتطور من المشكلة الدرامية ويعبر حول ما تدور حوله المسرحية. والعامل الحافز هو بطبيعة الحال مصدرا للتعقيد، ولكن بمقدور شخصيات أخرى وظروف أخرى أن تسبب وتؤثر فى الحدث. والتعقيدات مطلوبة للحفاظ على أن يتدفق الحدث فى المسرحية. والحدث يجب أن يتدفق لا محالة نحو أعلى ذروة فى الشدة العاطفية التى هى ذروة المسرحية (بكلمات أحد الشقاء) «أن الذروة تعرف عادة بأنها نقطة فى الحبكة الروائية، فيها تأخذ خطوط بطل الرواية تحولا محددا للأفضل أو للأسوأ» وبعد ذلك يبقى حل كل الدفعات والقوى والصراعات، والمشكلات التى تصل بالمسرحية إلى نهاية لها. وكل واحد من هذه الأجزاء المكونة للحدث الصاعد والحدث النازل يستخدم فى التأثير على عاطفة الجمهور.

وجوستاف فريتاغ Gustav Freytag وهو كاتب مسرحي ألماني تأثر بنظرية أرسطو عن التعقيد وحل العقد. كتب عن «تقنية الدراما» في عام ١٨٦٣ وتصور الخط البياني للمسرحية على أنه تل، جانباه متساويان في الطول، وأحد الجانبين هو الحدث الصاعد والآخر هو الحدث النازل. والحدث الصاعد يتألف من عرض وتعقيد يؤدي إلى الذروة أو القمة للحدث، والحدث النازل بعد الذروة يتألف من الحل والخاتمة.

ومفهوم «جوستاف فريتاغ» للحدث تحده «براندر ماثيوز» Brander Mathews في كتابه دراسة للدراما. وقد تصور الحدث بأنه خط صاعد تدريجيا. وبالتطبيق على المسرحية المكونة من ثلاث فصول، فإن الفصل الأول بدأ بعرض وارتفع إلى حدث مثير في نهاية الفصل الأول وسقط قليلا إلى درجة تقل عن نهاية الفصل الأول ليواجه الجمهور ثانية. والفصل الثاني يتألف من التعقيد الذي يؤدي إلى الذروة في نهاية الفصل ويسقط مرة أخرى إلى مادن الذروة، وترتفع المسرحية إلى الحل الذي لم يكن عاليا إلى درجة الذروة ثم يتراجع إلى الخاتمة.

إن الفرق بين وجهتي النظر المذكورتين يكمن في تفسير معنى الحدث الصاعد. وقد تمسك ماثيوز بأنه لجذب انتباه المتفرجين واهتمامهم، فإن الحدث يمكن أن يتراجع قليلا بعد الذروة ولكنه يجب أن يصعد ثانية من خلال الحل. وليس من شك في أنه على صواب.

الرسم البياني «لفريتاغ» Freytag الذي يجعل الحدث النازل مساويا في مدة الاستمرار للحدث الصاعد خطأ. ومن جهة أخرى فإنك إذا ما فسرت الحدث بعد الذروة على أنه أقل شدة من الحدث الذي يقع قبل الذروة، فإن هناك شيئا من الصحة في تصوره. وبهذا المعنى فإن الحدث يعني نقصا في الشدة. وهذا يمكن تمثيله بمسرحيات عديدة. ومهما يكن من أمر فإن مسرحيات حديثة عديدة تستمر في الصعود في الشدة حتى نهاية المسرحية بالذات. والذروة في الحقيقة لا تأتي في نهاية الجزء الأول ويمكن أن تأتي في موضع ما بالجزء الثاني، وكثيرا ما تأتي قرب الجزء الثاني أو في نهايته. إن كثيرا من المسرحيات الواقعية ليست إلا مثلاً للشدة الصاعدة باستمرار.

وعلى الرغم من أن بناء كل مسرحية له خاصيته الفردية المتميزة، فإن هناك بناء أساسيا لكل المسرحيات. والتغيرات الرئيسية في بناء المسرحيات يمكن طول ومدة استمرار أجزائها. وبدلا من رؤية الحدث ككل فريتاغ Freytag أو كخط يصعد تدريجيا كما وصف

مايوز Mathews، فإن من الأمور الأكثر دقة رؤية المسرحية فى هيئة سلسلة من القمم والوديان التى تبنى المسرحية لتصل إلى ذروة وتراجع لتصل إلى حل.. (يجب ملاحظة أن وديان القسم الأخير من الفصل الأول لا تكون قط منخفضة مثل وديان الجزء الأول، وأن وديان الجزء الثانى حتى الذروة لا تكون أبدا منخفضة مثل وديان القسم الأخير من الجزء الأول. وهذه الخطة تتصف بأنها عملية أكثر بالنسبة للمخرج لأن أجزاء الحدث يجب أن تشمل سلسلة من الأزمان التى تشكل القمم الأصغر والتى تؤدي إلى قمة الذروة.

وتقسيم الأجزاء يقرب وقت تمثيل المسرحية النسبى فى كل جزء من مسرحية إيسن «الأشباح» Ghosts فالمسرحية لها بناء مندمج متين، وغطها البياني أيضا يوحى بمنحنى الشدة والنموذج الإيقاعى فى هذه المسرحية دون أن يصور ثانية بالضبط القمم والوديان التى يخلقها المد والجزر العاطفيين للمناظر. وأى مسرحية من جزئين لها منحنى مماثل للشدة حتى لو انقسمت إلى مشاهد. وعلى أية حال فالتمثيل البياني لهذا النوع يمكن أن يكون مفيدا كل الفائدة للمخرج من التدريبات الفعلية لمسرحية.

وبالنسبة لبناء الإجمالى أو الإطار الذى يوضع نصب العين بمقدورنا ان نمضى لنفحص تنظيم عناصر الحدث الصاعد والحدث النازل فى المسرحيات. والتنظيم سوف يسفر عن درجات مختلفة من الإحكام الشديد Tightness والتفكك Looseness فى البناء Structure. ومن الكلاسيكية ورثنا بناءً محكما متينا أو مندمجا، يتمثل فى مسرحية «أوديب ملكا» والمسرحية جيدة الصنع مثل مسرحية «الأشباح» لإيسن Ibsen مسرحية عن الشكل السلفى Lineal descendant، وعلى النقيض من ذلك لدينا مسرحية ذات بناء مفكك أو مشتت Diffuse مثل «بركليز» Pericles لشكسبير و«هرنانى» Hernani لفيكتور هوجو، و«الناسجون» لهاوتنمان Hauptman، وكل مسرحيات تشيكوف Chekov وكثير من المسرحيات ومؤلفو المسرحيات ذات البناء المفكك يسعون إلى التحرر من وحدات الزمن والمكان والحدث إلى درجة ما ومسرحياتهم ثورة واعية أو غير واعية ضد المسرحية جيدة الصنع.

ب - البناء المتدمج المتين: Compact Structure

إن الحدث التمهيدى فى الجزء الأول يتألف من وضع أساس للزمن والمكان وكل شخصية، والعلاقات بين الشخصيات والاعمال التى تكون ضالعة فيها والأحداث الماضية

التي تتصل بالحاضر وتقدم الموضوع (التيما)، وحشد القوى والحدث الحافز. واخرج
الذى يصمم هذا النموذج، سوف يعنى عناية خاصة بتوضيح هذه الحقائق الدرامية
الضرورية لجذب انتباه الجمهور والحفاظ عليه وتوصيلها إليه.

وإذا تخولنا إلى مسرحية «كلهم ابنائى» لأرثر ميللر Arther Miller نجد أنها مثال
رائع لتقنية مايبعد «إيسن» Ibsein. ويفحص البناء Structure فى الجزء الأول نجد أن البناء
الخلفى من بيت كيللر Keller فى صباح باكر ليوم الأحد حيث جو كيللر Joe
وزوجه وابنه «كريس» Chris، والفتاة التى يحبها كريس آن Anne، وجيران كيللر.

ونعلم أن «آن» اعتادت أن تعيش فى البيت المجاور وأنها تحب «لارى» Larry ابن
«جو»، والمفترض أنه فقد فى الحرب. ومسز كيللر تعتقد أن «لارى» Larry حى يرزق وأن
آن لا تزال تحبه وتنتظر عودته وكريس وجو وأن يعتقدون أن لارى Larry قد توفى. ودعا
«كريس» «آن» Anne لكي تزوره حتى يطلب منها أن تتزوجه، ومسز كيللر تعارض هذا
الزواج لأنها تعتقد أن آن Anne هى فتاة «لارى» Larry، وتكتشف أن والد «آن» Anne
فى السجن بعد أن أدين بالمجزع عن إبلاغ المسؤولين عن رؤوس اسطوانات لطائرة بها عيوب
تسببت فيما بعد فى تصادم بين واحد وعشرين طائرة فى استراليا. وعلى الرغم من أن
جو Joe، اتهم بارتكاب نفس الأمر لأنه هو ووالد آن Anne كانا يعملان معاً، فإنه برئ
لأنه قال انه لم يذهب إلى المكتب فى ذلك اليوم.

وعندما كان «كريس» و«آن» وحدهما يتحدث «كريس» عن ضرورة حب الإنسان
للإنسان وعن قرابة الإنسان للإنسان. ثم يتكلم جورج شقيق آن Anne مكاتلة خارجية من
مكان بعيد ليقول إنه قادم ليرى آن وآل كيللر Keller لأنه زار والده الذى أخبره بشيء عن
القضية. فتزعج مسز كيللر Keller وترتاب فى أن جورج يعتزم أن يشير المتاعب، وهى أيضاً
تشير ضمناً إلى أن جو Joe يعرف أكثر مما قال. ويقول جو انه لا يعبأ بما قال والد آن ،
فتقول له مسز كيللر Keller (المساءة الأم) أوافق أنت يا جو Joe؟

كيللر - (نزعاً ولكنه غاضب) أجل، أنا واثق.

الأم - (تجلس متصلة على كرسى) كن ليبيبا الآن يا جو. ان الولد قادم. كن ليبيبا.

كيللر - (فى وجهها - فى بأس) مرة ثانية أقول لك، هل سمعت ما قلته لك. اننى

واثق.

الأم - (تومى برأسها فى ضعف) حسنا يا جو Joe (يفقف متصبب)

حسنا كن ليبيبا (كيللر فى غضب لا أمل منه يتطلع إليها ويلتفت حوله ويصعد إلى الدعايز ليدخل البيت، وهو يفلق الباب بشدة وراءه.....)

وتجلس الأم على المقعد فى 'مقدمة خشبة المسرح فى تصلب وهى تخملى لئرى أن هذا الجزء يقدم للجمهور كل العرض التمهيدى المطلوب لفهم الشخصية، وخلفية الموقف التى تخلق نفس الموقف أو مقدمة الحكاية الروائية التى يطلب من الجمهور أن يصدقها وقبلها. وهذا الموقف يجد الشخصيات فى حالة توازن دقيق يقتضى حشداً للقوى التى ينتظر أن تخفى إلى الحديث. (إن ظهور آن Anne فى الجزء الأول يستخدم لقلب الحالة الراهنة. وهى عامل حافز فى ذلك الفصل) والتوازن يتعرض لخطر الانقلاب، وقد بدأ الحدث الرئيسى.

ويلاحظ أن الكاتب المسرحى آرلر ميللر Arther Miller يخلق توترات وصراعات وقمما وديانا قليلة تتحرك تدريجيا إلى الأمام فى الحدث الصاعد. إنه عرض Exposition يحدث مزدوج، وله صفة درامية عالية. وإخراج المسرحية واضح فالجمهور يعرف ما تدور حوله. وهو يعرف ماهية المشكلة الدرامية. أما الموضوع Theme الذى يعبر عنه «كريس» Chris فى حديثه مع «آن» Anne فيربط عناصر الجزء فى كل متلاحم. وفضلا عن ذلك فإن الجمهور يعرف الموقف الذى ينبغى أن يتخذه إزاء المسرحية بأسرها.

وتحليل بناء القسم الأول من الجزء الثانى، نلاحظ أن التوتر الذى يسود فى نهاية القسم الأول قد تراجع قليلا ليفتح هذا الجزء وهو يبدأ عند ظهور الشعور فى مساء نفس يوم الأحد المذكور، فالأمر تنتظر «جورج» ويشد التوتر عندما يصل ويقول «لأن» أنها لا تستطيع أن تتزوج من «كريس» Chris لأن «جو» قضى على ولده. ولقد كان «جو» Joe فى البيت عندما بدأت رؤوس الاسطوانة الممينة تظهر فى المصنع. ودعى «جو» إلى المصنع ولكنه قال أنه لا يأخذ على عاتقه هذه المسؤولية، ولم يأتى إلى المصنع لأنه فجأة أصيب بمرض .

وفيماء بعد فى الحكمة نفى «جو» صلبته بالحادث فبرئت ساحته، وأدين «جورج» والد آن و«آن» Anne .

ويعقب ذلك نقاش بين «جورج» و «كريس»، و«جورج» يحاول أن يقتنع «كريس» بأن «جو» Joe مذنب. وهذا النقاش تهدأ حلته عندما تدخل مسز «كيللر» Keller

ويصبح المشهد هادئا فيه حنين للوطن عندما يتحدثان عن الماضي. ثم تتغير الحالة العقلية والنفسية بدخول «جو» Joe .. ويدان في الحديث عن جورج والد آن. وهذا يؤدي إلى اللحظة المثيرة عندما يوقع «جورج» في الشرك «جو» Joe ويحملة على الاعتراف بأنه لم يكن مريضا، في اليوم الذي ادعى فيه أنه كان عليلا - اليوم الذي اكتشف فيه أن رؤوس الاسطوانة كانت مشققة. ويدخل «فرانك» Frank وهو أحد الجيران، ويقول لمسز «كيللر» Keller أنه عرف برج «لاري» Larry وأن اليوم الذي كان يظن فيه أنه مات هو «يومه المحبب» وأن نسبة الأرجحية هي مليون إلى واحد ضد وفاة إنسان في اليوم المحبب له. ويطلب «جورج» من «آن» Anne أن تأتي إلى البيت، وتقول لها مسز «كيللر» أن تذهب فقد حرمت حقيبتها.

ويقول «كريس» أنه سوف يتزوج «آن» Anne وتقول مسز «كيللر» Keller أنه لن يتزوجها، فيتدخل «جو» Joe ويصف زوجته بأنها معتوهة لإصرارها طوال هذه السنوات الثلاثة على أن «لاري» لا يزال على قيد الحياة. فتصفعه على وجهه وتقول إذا كان «لاري» Larry قد مات فإن «جو» Joe قتله. ويقول «جو»: إن «لاري» Larry لم يركب أبدا طائرة من الطراز الذي وقعت له الحادثة، ومن ثم فإنه لم يقتله. ويقول «كريس»: Chris إن «جو» قتل آخرين تحطمت طائرتهم - وهم واحد وعشرون رجلا. ويقول «جو»: Joe إنه كان يخشى أن يفقد عمله، وخاطر باستعمال قطع الغيار المعيبة وقال إنه فعل ذلك من أجل «كريس»: Chris. فيقول له «كريس»: Chris إن عليه واجبا نحو بلده والعالم. وكان ينبغي ألا يفكر في العمل. وكان هذا بمثابة إزالة الفشاوة عن عيني «كريس» Chris، وفي غمرة غضبه وحزنه يضرب والده على كتفه ويمضى بعيدا وهو يتعثر. وينتقل الجزء من ازمات صغرى إلى ازمات كبرى. وحشد القوى من جانب «كريس»، وجورج من جانب، و«جو» ومسز «كيللر» من الجانب الآخر، يصبح مغلقا في صراع هام شديد.. فأحد الجانبين أو الجانب الآخر يجب أن يستسلم لامحالة. وهكذا فإن وجهتي نظر يجب البت فيهما لتوضيح موضوع (تيما) المسرحية. ونأتي إلى نهاية الفصل الثاني، وننتقل إلى الجانب الأخير.

وعلى الرغم من أن بداية الفصل الثالث تخفف من حدة التوتر إلى حد ما، فإن إصرار «آن» Anne على أن تقرأ مسز كيللر خطابا من «لاري» Larry يثبت أنه لقي حثفه يزيد

من حدة التوتر مرة أخرى. ويبلغ الجمهور أن «لارى» قد انتحر بتحطيم طائرته عندما علم بأن أباه بسبب الأجزاء المعيبة في الطائرة، مشغول عن مصرع واحد وعشرين رجلاً، وهذه هي الذروة Climax - نقطة التحول بالنسبة «لجوى» Joe وبالنسبة للحظة الذى يشتد فيها التوتر لدى الجمهور. ولدى سماع هذه الأنباء يوافق جوى على أن يذهب إلى السجن للتكفير عن جريمته وليدفع دية للعالم. ويدخل البيت وبعد لحظة يطلق النار على نفسه. فتألفت «مسز كيلر» Keller إلى «كريس» وتقول له: «انس الآن وعش» وبهذا فإن الأزمة فى نهاية القسم الأخير من الجزء الأول تؤدي إلى الذروة، والحل فى الجزء الثانى. ويلاحظ أن الحدث مستمر فى التصاعد من بداية القسم الثانى من الجزء الثانى، بمعنى أنه من وقتذاك فصاعداً يتحرك الحدث قدماً إلى الأمام ولا يستبعد ذكرى الماضى - والتأكيد يقع على ما سوف تفعله الشخصيات، وليس على ما فعلوه. والحدث يقل قيمته، بمعنى أن المسرحية قد وصلت إلى الكشف الرئيسى للجريمة التى ارتكبها «جوى» Joe - النقطة الحرجة للمشكلة الدرامية. ومنذ وقتذاك فصاعداً تقل المقدة، وتصبح غيوط التوتر والتوقع أقل توتراً، وتقل بالكشف عن وفاة «لارى» Larry وعندما ينتشر «جوى» Joe تصبح العقدة محلولة. ومهما يكن من أمر فإنه يجب الإشارة إلى أنه على الرغم من الحدث المتصاعد بعد نهاية الفصل الثانى فإنه يقترن بتوتر وتوقع أقل من الحدث المتصاعد السابق إذ أن العاقبة العاطفية تقوى كل ما يأتى بعد ذلك. وقد اكتسب عمق العاطفة بفقد شيء من التوتر فى حالة الترقب Suspense .

نلاحظ أن تراجيديا «أوديب ملكا» مماثلة من حيث البناء لمسرحية «كلهم أبناى» فى أن الذروة تأتى مع المشهد الذى تعرف فيه «أوديب» على ما حدث عندما يعلم أنه قتل أباه وتزوج أمه. ذلك على الرغم من أن الحدث المتصاعد يستمر من خلال وفاة «جوكاستا» Jocasta وفقه لعينيه. والحدث البننى (الفيزيقي) جزء من الحل أو بصورة أقرب للصواب ماسماه «أرسطو» بالكارثة. Catastrophe ومهما يكن من أمر فإن البعض قد يزعمون أن عمق العاطفة يكون أكبر، بعد الذروة فى مسرحية «أوديب ملكا» مما هو عليه بعد الذروة فى مسرحية «كلهم أبناى» والسبب يكمن فى «الحجم» العقلى والروحى لأوديب، بالمقارنة «بالرجل الصغير» «جوى كيلر» Keller. ويمكن أن يشار إلى أن المخرج بمقدوره أن يوجه المناظر حسب الذروات بحيث يقوم بزيادة الإسراع فى المسيرة ومواصلة العمل لرفع

درجة الشدة التي يمكن أن تفوق درجة التصعيد للذروة. وبناء المسرحية بصفة عارضة سوف يكون رسماً يائياً للنموذج الإيقاعي الذي يتعين اتباعه في إخراج المسرحية. ولاشك أن مسرحية «هاملت» على الرغم من أنها مسرحية ليست «جيدة الصنع» فهي مسرحية ذات بناء متين ملتحم نسبياً، ولها مظاهر بنائية ماثلة .. فمثلاً إذا كانت المسرحية داخل إطار المشهد التمثيلي، If the play - with in - the play scene، بمثابة ذروة، فإن لدينا حدثاً يستمر في التصاعد من خلال قتل «بولونيوس» Polonius، ودفن «أوفيليا» Ophelia والمبارزة التي يلقي فيها «لايرتس» Laertes و «هاملت» والمملك مصارعهم . وليس من شك في أن التوتر يتبنى أن يخف حدثه مؤقتاً فقط عندما يرسل «هاملت» إلى إنجلترا، ولكنه يجمع كمية الحركة في قتاله مع «لايرتس» عند قبر «أوفيليا» ويستمر إلى أن يصل إلى كارنته المحتومة. وهنا نجد أن العاطفة تزداد عمقا في مستويات عديدة أكثر مما في مسرحية «أوديب ملكا».

ولتمة مثالا آخر لاختيار نظرية البناء تطرحه الدراسة من خلال تحليل مسرحية «ويليام إنج» William Inge «عودى ياشيا الصغيرة» Sheba وهي مسرحية من جزئين . والعرض والاعداد يضعان مقدمة الحكمة الروائية، ويحجبان الحدث المثير في نهاية المشهد الأول من الجزء الأول والتعقيد والصراع يستمران إلى أن يخلق «تيرك» Turk. وهو العامل الحافز، اللحظة المثيرة عندما يراه «دو» Doe خارجا من غرفة «ماري» Marie ويكشف النقاب عن أنه أمضى الليلة معها. وهذا يحفز «دو» Doe إلى أن يأخذ زجاجة الويسكي ويخادر البيت ليعود في صباح اليوم التالي وهو لعل .. ومحاولة أن يقتل «لولا» Lola هي الذروة. وبعد ذلك ينقل إلى المستشفى. وهذا هو الحل والحدث النازل Falling action . والتصالح بين «دو» Doe و«لولا» Lola، وإدراكهما انهما يجب أن يكفا عن الحنين إلى شبابهما الماضي الذي ترمز إليه «شيا» Sheba الصغيرة الضائعة، يبنى المسرحية إلى مشهد الشجن العظيم، والشدة العاطفية. وعلى الرغم من السمات البنائية لهذه المسرحية، فإن نموذج العرض والتعقيد، والحدث المؤثر والذروة والحل يمكن تطبيقها.

جـ - البناء المنتشر : Diffuse Structure

يقدر ما كانت مسرحية «كلهم أبنائي» لبللر بمثابة مثال البناء الملتحم المتماصك فإن المهم والمفيد أن تنتقل إلى مسرحيته التالية «وفاة بالغ متجول» بسبب التفكك النسبي في

بنائها. وفي بدايتها من الضروري ان نشير إلى بعض الخلافات التنظيمية ووجود التشابه بين المسرحيتين.

ومسرحية «كلهم أبنائي» تفتح بمشهد فى جو Atmospheric يعلم جمهور المتفرجين من «جو» Joe و«جيم» Jim و«فرانك» Frank أن اليوم هو الأحد صباحاً وأنه ليست هناك سحابة فى السماء. ثم هناك بعض الحديث الودى الخفيف عن الحاجة إلى اعلانات فى الصحيفة. وهذا مشهد هادئ وإن كان شيقاً لحديث غير هام بين الجيران. ثم هناك إشارة إلى هبوب الريح أسفل شجرة تمهد للتساؤل عما إذا كانت «كيت» Kate، الأم قد رأتها، ونقاش عن فقد «لارى» Lary فى الحرب. وبهذا فإن المسرحية تبدأ بنقاش (استعراضى) Expository، والمصراع ينلر بالحدث فحسب. ويتبادل فرانك وجيم حديثاً أو حديثين يبينان أن هناك صراعاً فى وجهة النظر. ثم يكون هناك مزيد من (الشرح) Ex-Exposition، وفى هذه المرة حول وجود «آن» Anne فى بيت آل كيللر. ودخول زوجة «جيم» Jim يخلق عصبية دمثة لطيفة بينها وبين «جيم». والمشهد القصير الذى يعقب ذلك بين «جو» و«ليديا» Lydia زوجة فرانك يقول للجمهور: إن «آن» و«لارى» كانا مخطوبين وبعترمان الزواج. ثم يخرج «فرانك» و«ليديا» بينما يدخل «كريس» Chris. وهناك إشارة أخرى إلى «آن» والتساؤل عن رد الفعل لدى «كيت» Kate. وهذا مشهد انتقالى عابر صغير ينلر بوقوع الحدث و«بيرت» Bert ابن «جيم» الصغير يدخل ويدور حديث بينه وبين «جو» Joe حول تمثيل مفتش الشرطة، ووضع أحد الأشخاص فى السجن. وهذا مشهد مرح خفيف ينطوى على تلميحات درامية. وعندما يخرج بيرت Bert، ويعود «جو» Joe لموضوع كيت Kate ويعلم الجمهور أن «كيت» تعمر على أن «لارى» Lary لا يزال حياً يريزق، رغم أن «جو» و«كريس» Kris يعتقدان أنه ليس على قيد الحياة. وهذا يوحى بمشكلة وصراع يؤدي إلى أن يقول «كريس» لوالده إنه يتنوى أن يطلب من «آن» Anne أن تتزوج منه. ومن المفترض أن «كيت» Kate سوف تعترض على هذا. ويتأكد وقوع صراع آخر. وهذا يتطور إلى أزمة بين «جو» Joe و«كريس» Chris لأن «جو» يعتقد أن فكرة عودة «لارى» ليست فكرة صائبة كما تعتقد «كيت» Kate. فيصبر «كريس» Chris على أنه سوف يتزوج «آن» Anne ويترك العمل الذى يشتغل به والده. ويتزوج «جو» جداً لأنه عمل بجد واجتهاد ليترك العمل المالى الذى

يشغل به كريس Chris وينهى دخول «كيت» Kate هذا الحدث . ومن الآن فصاعداً يتطور النزاع حول موضوع «لارى» والزواج المحتمل بين «كريس» Chris و«آن» Anne وطوال سبع صفحات تقريباً من الحوار يبدو أن هذا سوف يكون الخط الرئيسى فى الحبكة الروائية المسرحية. وعندما تقول «كيت» Kate لـ Joe إنه يجب عليه قبل كل الآخرين، أن يؤمن بأن «لارى» لا يزال حياً، وأنه سوف يعود فى آخر الأمر، نجد أنفسنا أمام خط آخر لحبكة روائية فى المسرحية. وتطور المسرحية تدريجياً هذا الخط الثانى الذى يكون فى نهاية الفصل هو الخط السائد. والوصول المتوقع «لـجورج» شقيق «آن» Anne والعلاقات التى تربط العمل الذى يشغل به «جور» Joe بوالدتهما، والمصحفة التى أسفر عنها حادث المحرك المعيب للقطار، يؤدى تماماً إلى الكشف عما ينشئ مقدمة الحبكة الروائية فى المسرحية.

وعلى النقيض من ذلك فإن مسرحية «وفاة بائع متجول» تبدأ بمشهد محسوب لإثارة شعور بالتوقع والتوتر. ومناداة «ليندا» Linda «ويللى» Willy بارتجاف تقوده الجمهور إلى الحالة العقلية والنفسية التى يسفر عنها ذلك الأمر.. والجمهور سرعان ما يعلم أنه بالاضطراب الذى يمتلئ فى أحماق «ويللى» Willy وتصميمه على أن يطلب رئيسه فى مكتبه بنهورك، وهذا المشهد يقدم «ويللى» فى موقف درامى شديد ناشئ من القلق على عمله، وينذر بوقوع صراعات مختلفة آتية لا ريب فيها. والحديث الذى يعقب ذلك عن الأولاد وعن «بيف» Biff، على الرغم من أن «ويللى» يحب «بيف» إيجابياً شديداً. ومن الواضح أن هناك حبا جمما بين الوالد والابن. والجمهور يريد أن يعرف لماذا تغيرت العلاقة بينهما ثم يعلم أن عقلية «ويللى» Willy متأثرة بمشاعبه. لأنه يجد أن الماضى متشابك مع الحاضر وهو كثيراً ما لا يعرف أين هو.

والمشهد التالى بين «بيف» Biff وبين «هانى» Happy يوطد دعائم شخصيتهما والصراع الدائر بينهما. وتشتد حدة التوتر والتوقع، عندما يقول «بيف» Biff فى حديث حول المتاعب التى يلاقها «بيف» Biff مع والده، بأن هناك مشكلات أخرى ملحة يتعرض لها «ويللى» Willy. ثم يقرر «بيف» أن يرى «أوليفر» Oliver صاحب العمل القديم الذى كان يشغل عنده - للبحث عن عمل، وذلك فى صباح اليوم التالى. أما «ويللى» Wil- ly فيستجمع ذكرياته عن الماضى، وفى شريط عن الماضى (فلاش باك) Flash back نراه

مع «بيف» و «هاني» Happy وهما بعد فى مرحلة الصبا، ومع امرأة فى بوسطن Bos-ton. ويقطع «تشارلى» هذا المنظر من الماضى ويلعب الورق مع «ويللى» ولكن ذهن «ويللى» يرجع إلى عالم الأحلام ثانية، فيبرز إلى حيز الوجود العم «بن» Ben الرمز الشجى لويللى الذى يدل على النجاح، والطريقة المثالية للعيش. ويترك «تشارلى» «ويللى» فى اشمعزاز، ويواصل «ويللى» Willy الاستعراض فى أفكاره عن العم «بن» Ben ومن الأولاد، «تشارلى» Charly و«برنارد» Bernard و«ليندا» Linda. وتوقف «ليندا» مؤقتا هذه الدراما الخاصة بالذهن وما يدور به، وذلك بالجميع إلى «ويللى» Willy ولكنه يخرج من البيت، وهو لا يزال مستغرقا فى ذكرياته بينما يدخل «بيف» Biff و«هاني» Happy.

«ليندا» Linda تبلغ الأولاد بخبر سلوك «ويللى» أخيرا، وبأن لديه الآن خرطوما من المطاط وراء صندوق أكياس الكهرباء، وأغربت عن خوفها من أنه يفكر فى الانتحار. وتلوم الأولاد لعدم عنايتهم به. ويشاهد «بيف» Biff و«ليندا» يشاهدان فى نزاع بشأن «ويللى»، وهذا يأبى إلى النهاية عندما يدخل «ويللى» والمشهد الذى يشترك فيه الأربعة منهم هو أحد المشاهد المثيرة. ويتشاجر «ويللى» و«بيف» ثم يعرض الأولاد خطة «بيف» Biff لرؤية «أوليغرو» لاقتراض مبلغ من المال لمساندة «بيف» المالى الذى يشتغل به، وينتهى المشهد بذهاب «ويللى» إلى فراشه فى هدوء نسبي مع «بيف»، وينطلق «بيف» إلى الطابق الأرضى ليحصل على الخرطوم المطاطى. وهكذا يسدل الستار فى الفصل الأول والجمهور يتطلع إلى النتيجة التى سوف يسفر عنها لقاء «ويللى» مع رئيسه، ولقاء «بيف» مع «أوليغرو». ومهما يكن من أمر فإن توتر الجمهور الذى يتبع من معرفة أن العلاقة بين «ويللى» Willy و«بيف» Biff لا تزال بلا حل، وهذا التوتر يتضاعف بالتوتر والتوقع الملازمين لمسألة نتيجة هذه الأحداث المستقبلية.

وبمقدورنا أن نقارن الخلافات البنائية للفصلين الأولين فى المسرحيتين من واقع الدراسة المختارة ونبدأ بمسرحية «كلهم أبناى».

١- إنها تبدأ بخط الحبكة الروائية بعد بضع صفحات من الحوار..وخط الحبكة الروائية الذى يتم البدء به يدور حول حادث ضياع «لارى» Larry فى الحدث وأثره على آل كيلر Keller و«آن» Anne خطيبته. ومهما يكن من أمر فإن هذا قد يكون بمثابة دور رئيسى زائف للجمهور.

- ٢- بعد صفحات عديدة يبدأ خط الحكمة الروائية الذى يتطور إلى الخط الرئيسى للحدث.
- ٣- وخط الحدث المذكور يختفى بالملاقة بين الوالد والابن التى هى بمثابة المشكلة الدرامية، وتوضح موضوع (نيمه) المسرحية.
- ٤- الحكمة الروائية تحل مشكلة الماضى وتبين الحاضر فى آن واحد.
- والتقنية إيسنية Ibsenian وهى مائلة للتقنية المستخدمة فى مسرحية «الأشباح». وما يترتب على الحكمة الروائية يقوم على تقدم سببى يصبح Causal Progression بصفة متزايدة متوفاً.
- ٥- ويقع الحدث فى مكان واحد ووقت صباح.
- وبالتحول إلى مسرحية «وفاة بائع متجول» نجد أن :
- ١- حالة إخلال بالتوازن توجد فى بداية المسرحية. وبهذا فإن الحكمة الروائية تبدأ فى الحال بصراع، وليس هناك عرض Exposition محض. والعرض يخرج من الصراع.
- ٢- على الرغم من أنه فى مشهد الافتتاح بين «ويللى» و «ليندا» يبدو أن خط الحكمة الروائية الرئيسية يتعلق بالملاقة بين «ويللى» وعمله، فإنه سرعان ما يتضح أنها تختص بالملاقة بين «ويللى» و«يف»، وبهذا فإن الجمهور لا يعطى بداية زائفة.
- ٣- الملاقة بين الوالد - والابن هو موضوع المسرحية تماماً كما هو عليه فى مسرحية «كلهم أبناى».

٤- يتطور خط الحكمة الروائية يقدم أساساً على تنفيذ شريط مناظر العودة التعبيرية إلى الماضى (فلاش باك) والمناظر الواقعية والتعبيرية Expressionistic ممزجة معا وأثرها المتراكم نظراً لأنه ينبع من صراعات داخلية وكذلك صراعات خارجية، يخلق تشديداً عاطفياً، أكبر من تشديد التقدم المتوتر النسبى القائم على أساس صراعات رمزية وخارجية فعلية.

٥- على الرغم من أن مسرحية «وفاة بائع متجول» ومسرحية «كلهم أبناى» يستخدمان مما الحدث الإيسنى الذى يستقصى الماضى، فى الوقت الذى فيه فى آن واحد، بمعنىان قدما إلى الحدث، فإن التقنيات مختلفة. ففى الأول يرى الجمهور الماضى،

وفى الثانية يسمع عنه: أحدهما إثباتية قطعية، والثانية شارحة عارضة. ومهما يكن من أمر فإن كليهما ينتجان من الصراع والعاطفة.

٦- الحدث يقع فى أكثر من مكان واحد وخلال فترة تمتد سنوات.

٧- تنظيم المناظر ينتج فى بناء أكثر تفككا.

وإذا تابعتا تكوين بناءى المسرحيتين بدراسة المشاهد الباقية والأفعال الباقية فإننا سوف نجد وجوه تشابه أخرى ووجوه خلاف أخرى. ففى مسرحية «وفاة بائع متجول» يقسم «ميللر» Miller المسرحية إلى فصلين، ومن الواضح أنه يحاول أن يعتمد عن المسرحية ذات الثلاثة فصول الجيدة الصنع وتقنيته توحى بالتقنية المستخدمة فى الرواية Novel بسبب الاستخدام الكامل للزمن والمكان. والحق أنه قصد أن تكون المسرحية روائية وهذا يمكن الاستدلال عليه من استشهاد جاسنر Gassner بعبارة من ميللر: «شكل المسرحية التقليدية يضطر الكاتب إلى أن يضع كل شيء فى موضع واحد فى وقت واحد، ويعتصر الإنسانية من المسرحية ولم لا يبنى أن تكون للمسرحية عمق الرواية وتنوعها». وهنا كانت محاولة للتخلص من البناء المحكم وتوسيع مدى المسرحية. ومهما يكن من أمر فإن البحث عن الحرية فى البناء لا يعنى أن ميللر أراد أن ينشر المؤثر العاطفى. وبدايته فى كلتا المسرحيتين قرب ذروتيهما وبالعودة إلى الورا، وكذلك المعنى للأمام بينت أنه كان يعمل من أجل تحقيق العمق فى العاطفة ودعمها. وكما أشير من قبل فإنه حقق شعوراً بالتوتر والتوقع أكبر، وتشديداً عاطفياً، فى حين أنه مارس ضغطاً صارماً أقل لمادته.

وهناك مسرحية حديثة أخرى تستحق الدراسة بسبب بنائها وهذه المسرحية هى «عضو حفل الزفاف» Member of the Wedding لكارسون ماك كولرز Carson McCollers وهى مسرحية مفككة فى البناء، أكثر من مسرحية «وفاة بائع متجول»، والحق أنها مفككة جداً من وجهة نظر نقدية بحيث أنها لا تبدو مسرحية على الإطلاق. وهى تتحاشى أن تكون درامية بصورة تقليدية بافتقارها إلى الحبكة الروائية. وبدلاً من ذلك فإنها «انتصار للشعور على التأمر والملاحظة الحادة للدراميات القوية الملحة، التى يفترض غالباً أن تكون من النجاح المسرحي».

وبالنسبة للحبكة الروائية، فإنها تبدأ بالزواج الوشيك بين «جافريس» Jarvis شقيق «فرانكى» Franki وبين «جانيس» Janice وفى نهاية الفصل يعلم الجمهور برغبة

«فرانكى» فى أن تذهب بعيدا معهما، وتصبح «عضوا فى حفل الزفاف». وخط الحبكة الروائية الرئيسية ينشأ قطعيا . وكذلك مقدمة الحبكة الروائية. وعلى الرغم من الفصل بين وجود سلسلة من الصراعات الخارجية الصغرى بين «فرانكى» و «برنىس» Bernice و جون هنرى John Henri وبعض جيران الفتاة الصغيرة، فإن الصراع الرئيسى يكون داخل فرانكى Franki. والفصل الثانى يبين «فرانكى» بعد ان تكون قد اشترت فستان زفافها، وباستثناء المنظر الصغير للصراع بين «هانى» Honey ومستر آدمز، فإن هناك حدثا صريحا صغيرا. والدراما تأتى من عقلية «فرانكى» المريضة وروحها العالية. والفصل الثالث - المشهد الأول يقدم من الجزء الذى لا يراه الجمهور من خشبة المسرح، حفل الزفاف ، ومحاولة «فرانكى» أن تواصل شهر العسل مع «جانييس» و «جانييس» Janice ، ويرى الجمهور أثر هذه الأحداث، ومرة أخرى يتبع الحدث سيلا لرد فعل . ومهما يكن من أمر فإن التوتر الذى يمتد بهذا المشهد يغطيه لدرجة كبيرة حفل الزفاف ومحاولة «فرانكى» ان تذهب مع العروس والعريس ثم فرارها والإشارة إلى أن «هانى» Honey يعانى من متاعب تنذر بمزيد من المتاعب، ويضيف إلى الجو العاطفى . والمشهد الثانى يبين هانى فى مشكلة بما يضيف إلى الجو العاطفى.

والمشهد الثانى يبين «فرانكى» وهى تعود إلى البيت مع وصول مفاجئ «لهانى» Honey الذى عاد لتوه من مركز الشرطة بعد مهاجمة رجل أبيض بموسى، ونعلم من المشهد كذلك أن «جون هنرى» مريض. والمشهد الأخير من الفصل والمسرحية هو بالضرورة أنشودة الختام . والحدث البنوى Physical فى المسرحية ينتهى ولكن «فرانكى» وصلت فى مرحلة جديدة فى نموها إلى النضج.

والمؤلفة هى كاتبة الرواية Novel والإعداد الدرامى على السواء. ومن الطبيعى أن تقنية الرواية سوف تتحول إلى المسرحية ، لأن المؤلفة كانت فقط ذات تجربة ككاتبة للقصة. ومع أنها تقصر الحدث على موقع واحد، والزمن على بضعة أيام بالنسبة لكل شئ إلا المشهد الأخير، الذى جاء بعد شهور عديدة، فإنها لاتقيد المدى العاطفى للمسرحية. ويتروى المسرحية بنماذج متنوعة من الحالة العقلية والتفسيه فانها تخلق فسيفساء للشعور الذى يقدم للجمهور إحساسا بالتقدم من خلال أنواع مختلفة من العاطفة. وبالنسبة للجمهور يبدو انه لا يحدث إلا القليل فى الحس بالحدث الخارجى، ولكن قدرا كبيرا يحدث

فى حياة ثلاث شخصيات رئيسية فى المسرحية. وفى نهاية المشهد الثانى من الفصل الأخير تترك «فرانكى» عندما تقول «ان الزفاف - يا هانى Honey - ياجون هنرى John Heneri قد حدث إلى درجة كبيرة بحيث أن عقلى لا يكاد يجمع فيه أى شىء عنه. والآن فإننى لأول مرة أدرك ان العالم بلائلك - مكان مفاجئ». وهذا أشبه ما يكون بالحياة التى تكاد تكون أشبه ما يكون بمسرحية.

والتنظيم البنائى بوجه عام على أية حال فى مسرحية «عضو حفل الزفاف» The Member of the Wedding مماثل لكل المسرحيات. ففيه مقدمة حبكة روائية يطلب من الجمهور أن يقبلها. فزفاف «جارفيس» Jarvis المقترح يحفز الحبكة الروائية إلى الفعل، ويتطور الفعل إلى الذروة، والمشهد الإلزامى عندما تحاول «فرانكى» أن تواصل رحلة الزفاف وتفر من البيت عندما تمنع من ذلك، وينتقل الحدث إلى الحل المحتوم له، وتوضيح الحبكة الروائية عندما يشكف المشهد الأخير أنها قد اتخذت خطوة فى طريق نموها وأنها على وشك أن تتخذ خطوة أخرى.

وفى مسرحيات «كلهم ابنائى» و «وفاة بائع متجول» و «عضو حفل الزفاف» نرى البناء فى ثلاث درجات من الأحكام المتين والانتشار لبناء الأولى هو أشد احكاما ومتانة، والأخير هو اقلها: وقد وقع عليهما الاختيار لأنهما يمثلان أنواع البناء التى يحتمل مواجهتها أكثر من غيرها فى المسرحية الحديثة التقليدية والتجارية.

ولكى نجد مسرحيات تتطوى على انتشار أعظم يجب علينا ان نتحول إلى المسرحيات الاخلاقية القديمة. والمسرحيات الإليزابيثية تمثل المدرسة الرومانسية فى القرن التاسع عشر، وهى مسرحيات تعبيرية، وانطباعية وهى تتسم بوجود مواقع عديدة وشخصيات عديدة فيها، وزمن عريض تقع فيه أحداثها. وكلها ما عدا المسرحيات التعبيرية والانطباعية فيها حكايات روائية فرعية.

بناء المسرحية ينبغى أن ينعكس فى اختيار المخرج للحركة الموسيقية Tempo والدقة الإيقاعية لكل مشهد، وفى نبض العرض المسرحى بأسره. وتواترات الشخصية وسدتها العاطفية وسرعة حركتها، ونوع وقدر الحركة وتفضيل التمثيل الإيمائى (البتروميم) وكذلك الصفات الإيقاعية للحوار تنبع من البناء. وإذا وضع المخرج الرسم البيانى للبناء فى

ذهنه فإنه سوف يعرف كيف يربط إيقاع كل مشهد بإيقاعات المشاهد الأخرى في الوقت الذي يتذكر فيه الشكل الإيقاعي الضروري للعرض المسرحي بأسره. وبناء المسرحية عامل حيوي في عملية التفسير وينبغي أن ينعكس في اخراج المسرحية . فإذا ما فرض المخرج مع مسرحية مفككة البناء مثل مسرحية «عضو الزفاف» إيقاعا شديدا ومتوترا، مناسبا لمسرحية ذات بناء متين محكم، فإن طبيعة واسلوب المسرحية سوف يتغيران - ويقضى على المسرحية. ومن جهة أخرى فإن مسرحيات عديدة بناؤها مفكك، وبخاصة من العصر الرومانسي تتطلب تشديدا عاما في الخطوة من أجل جمهور عصرى مهيا لمشهد ينطوى على ذروة حادة ونهايات للفصل . ومع ذلك فإن المخرج ينبغي أن يكون دائما مدركا للصفات البنائية للمسرحية الى المدى تعبر فيه عن نوايا كاتب المسرحية . والشكل الإيقاعي للأداء المسرحي يجب ألا يحدد عن بناء المسرحية.

د - الفعل فى العمق:

المخرج سوف يلاحظ أن نموذج المسرحيات ذات البناء المتماسك أو المفكك قد صنعها حدث اجمالى يؤكد تقدم تدريجى فى الأحداث والمواقف فى الحكاية الروائية . وعلى الرغم من أن التأكيد يمكن ان يكون من الحركات فى الحكاية الروائية ، فإن تطور العناصر الأخرى وحركتها يجب ان تتضمنها هذه الحكاية الروائية. والحدث البنائى هو حدث فى العمق. Action in Depth .

والحدث فى المسرحية يقع فى مستويات عديدة ويتخلل البناء بأسره. وبينما تتحرك الحكاية الروائية، فإن الشخصيات تتحرك وكذلك الموضوع (ثيم) Theme وكلها تدفع إلى الأمام بالحوار. وهذه العناصر تعبر عن نفسها فى إحداث أفعال تصب فى روافد تغذى الجرى الاساسى. وقد أشرنا من قبل إلى ان الحكاية هى عملية تبادل التأثير والتأثير للشخصية، والحبكة الروائية والشخصية يتوقف كل منهما على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما (يمكن تمسقا الفصل بينهما لأغراض خاصة بالبحث - المناقشة). والشخصية لها إرادة أو رغبة تدفعها إلى العمل . وعندما يقابل فعلها بمعارضة يصبح ضالعا فى مصدر المعارضة. وهذا التورط يخلق موقفا فعلا آخر يؤدي الى مواقف أخرى. وسلسلة المواقف تسفر عن الحكاية الروائية فى المسرحية وبهذا فإن الحكاية الروائية تنتج عن الفعل ورد الفعل أو تبادل التأثير والتأثير بين الشخصية والموقف . ومن الواضح أن الفعل والحركة يعملان فى

مستويين على التعاقب في الشخصية والحبكة الروائية. وهذا الفعل خارجي وداخلي. فبينما تعمل الشخصية نحو الخارج فإن الفعل الداخلي الذي قد يكون أهم شأنًا يحدث داخلها. وهذا هام بالنسبة للمخرج والممثل وميلهما الانسياح لهذا الأمر فمثلاً «كريس» Chris في مسرحية «كلهم أبنائي» يريد أن يتزوج من «آن» Anne ونتيجة لهذا الدافع يعمل كريس Chris فيأتي بأن Anne إلى البيت يطلب منها أن تتزوجه وتعرض مع أمه نية أن يتزوجا. وهذه الأفعال تلاقي معارضة من أمه والتزويج يخلق موقفاً. وخلق هذا الموقف يسفر عن سلسلة من الأزمات والصراعات تقدم الفعل الخارجي. والحياة الداخلية لكريس Chris تتأثر خطوة خطوة، ويحرك تدريجياً إلى ادراك يغير حياته بأسرها. وشخصيات مسز كيلر Keller و«آن» Anne و«جورج» Joe و«جورج» مع الفعل الخارجي في المسرحية والفعل الداخلي وهو يحدث داخل «كريس» Chris يتعرض للتغيير الداخلي والحركة. والموضوع Theme في المسرحية اتفاقاً مع التقدم التدريجي للفعل الخارجي، والفعل الداخلي يتطور من الخيط الأول الذي كشف عنه النقباب في الفصل الأول بالحديث بين كريس Chris و«آن» Anne إلى تليق كامل للمعنى الذي يبرز من المسرحية بصفة إجمالية وهذه السلسلة من الأفعال وردود الأفعال التي تصاغ تلقائياً في آن واحد عمقاً وشدة للاستجابة العاطفية في الجمهور غير ممكنين من الفعل الواحد للعناصر الفردية في الحبكة الروائية أو الشخصية أو الموضوع Theme. وبهذا فإن الأفعال الراقديه تنساب معاً في تيار شديد يولد عملية الإيجار في المسرحية.

القسر أو الإلزام Compulsion

إذا كان المخرج وهو يقرأ المسرحية ويتخيلها بصرياً كواحد من المتفرجين، ولا يشعر بأنه مجبر على الالتفات للمسرحية، ولا يشعر بأنه مشدود بطريقة يكون بها مضطراً إلى أن يواصل القراءة من مشهد إلى مشهد ومن فعل إلى فصل، فإن المسرحية يمكن الحكم عليها بأنها ناقصة في ديناميات الدراما. إنها تفتقر إلى القسر أو الإلزام Compulsion والقسر يستمد من تبادل التأثير والتأثير بين الشخصيات، ولأزماتهم التي تنشأ بينهم والصراعات التي تدور بينهم، توقعاً مشرباً بالتوتر Suspense لم سوف يحدث بعد ذلك بها هو التوقع المتوتر لكيفية وسبب ما سوف يحدث. وبناء المسرحية يحددها ويشكلها في

منحنى الشدة المسئول عن الأثر العاطفى على الجمهور. والإيقاع الإخراجى للأداء المسرحى هو الوسيلة التقنية لنقلها.

وفى مسرحية «كلهم أبنائى» يثير المؤلف الفضول بعد بضع سطور فقط فى مستهل المسرحية بأن يقول «فرانك»، جاز «جو» Joe هيه ماذا حدث لشجرتك؟

فيرد «جو» Joe بأن العاصفة التى هبت ليلة أمس قد اقتلعتها من جذورها. وهذا يودى إلى أن يسأل فرانك عما إذا كانت Kate عرفت بهذا الأمر أو ما تزال نائمة. ويفكر «جو» وينتظر أن يجيء ليراهنا وهنا يجعل الجمهور يتطلع إلى لحظة دخولها ويشدد فضوله وعندما يقول «فرانك» لقد ولد «لارى» فى نوفمبر، وقد بلغ من العمر السابعة والعشرين فى هذا الخريف. وشجرته تسقط، يزداد حب الاستطلاع لدى الجمهور، والتلميحات تعمل بالأمل القريب، والجمهور يكاد لا يستطيع الانتظار إلى أن يكتشف الحقائق. وسرعان ما يكتشف بان الأخبار تواترت بفقد «لارى» Larry يوم ٩ فبراير ولكن «كيت» تعتقد بأنه لا يزال حيا يرقق، وإن «فرانك» يستطلع برجه ليرى ما إذا كان يوم ٩ فبراير هو اليوم السعيد له، فإذا كان الأمر كذلك، فإن من المحتمل ان تكون كيت Kate على حق، ثم يظهر «جيم» Jim وهو جاز آخر وعندما يسأله «جو» Joe عما إذا كان «فرانك» على حق، يقول «جيم» إنه مختل العقل. وهذا يحفز «فرانك» إلى أن يقول: إن «جيم» لا يؤمن بأى شئ. فيكون رد «جيم» Jim إن «فرانك» لا يؤمن بأى شئ. وهذه الفجوة الصغرى لاتدعم موقف الشخصيتين فحسب بل إنها تأتى بها فى صراع يضيف مزيداً إلى التوتر. فالجمهور يريد ان يعرف المزيد عن هاتين الشخصيتين. ليختبر التقييم الذى يتم بكل واحد منهما للآخر. وبينما يمضى المشهد يتكشف المزيد عن «جيم» Jim، و«فرانك» Frank ثم يسأل «جيم» Jim أين آن Anne ويرد «جو» Joe إنها نائمة فى الطابق الأعلى ويستمر فى أن يقول إنها تركت هنا ولدا هزلا منذ عامين وأنها عادت «امراة سوية» ويختم «جو» Joe كلامه بأن يقول: وكانت تلك أسرة سعيدة جدا اعتادت أن تعيش فى بيتك يا «جيم» Jim. راحة خط ثالث من التوقع المشرب بالتوتر يبدأ: من هى «آن»؟ ولماذا هى هنا؟ وماذا بشأن أسرتها؟ أليست هى سعيدة الآن؟ إن ميللر يقوم الآن بتشثيت انتباه الجمهور ليضع لحظات، وذلك بإحضار زوجة «جيم» Jim ثم زوجة «فرانك» Frank وبهذا يؤخر الإجابات على هذه الأسئلة، ويمد الخطوط المنة للترقب المشوب بالتوتر. وتساؤل

زوجة «جيم» Jim عن الشجرة ثم تسأل عن «آن» Anne ماذا على «آن» أن تفعل بالشجرة؟ ويجد أنها غير متزوجة فتسأل زوجة «فرانك» Frank إذا ما كانت سوف تتزوج، وإذا ما كان هناك أى أحد . ونعلم بعد ذلك أنها كانت فى حداد على وفاة ولد مات منذ ستين. فهل هو «لارى» Larry ؟ إن جو Joe يقول إنه كان له ابنان ، والآن له ابن واحد. وتغير الحرب الأمور ثم يدخل «كريس» ابن «جو» Joe ويدور حديث تافه بين «فرانك» Frank وبين زوجته وهما يخرجان . ويترك «جو» Joe و «كريس» Chris وحدهما، يتحدثان عن قراءة الصحيفة. وهذه الفقرة من الحوار ترى فى الترتيب والتوتر، ولكن لتزيده حدة عندما يسأل «جو» Joe عما إذا كانت «كيت» Kate و «آن» Anne فى الطابق الأعلى. والمؤلف يشد انتباه الجمهور ليرتكز على خط الحبكة الروائية فى المسرحية ، ولا يشتت لفتة طويلة. ويجبر الجمهور على الاستماع وأن يكونوا ضالعين فيها. ويقول «كريس» Chris إن امه «كيت» Kate و «آن» Anne فى الطابق الأعلى. و«جو» يسأل «كريس» عما إذا كان قد رأى الشجرة ويسأل عما سوف تقول «كيت» Kate ودخول «برت» Bert ابن «جيم» Jim الصغير يمنع مواصلة هذا الموضوع، ويشير حب الاستطلاع لدى الجمهور.

وحديث «جو» Joe مع «برت» عن لعبتها التى يمثلان فيها رجل الشرطة والسجن، يبدو أنها من أجل التورية الفكاهية، ولكن فيما بعد فسوف يتعين أن يكون لها قيمة رمزية، وسوف يرى أنها قد دلت على الأحداث المقبلة، وأنها كشفت النقاب عن شخصية «جو» Joe فى الماضى وفى الحاضر. وفى هذا المشهد الصغير مع «برت» Bert يخفى المسلسل. وهو المسلسل الذى يستخدمه «جو» Joe لقتل نفسه فى الفصل الأخير. وهذا الدليل الرمزي يضيف المزيد إلى القسر فى المسرحية. وإذا كان هذا المشهد حقيقيا ومسليا فإنه يشدد الأثر العاطفى للمشاهد التى تلى ذلك. ونتائج التشديد تصبح فى تباين مع الحالة العقلية والنفسية Mood، ونظرا لما يتسم به المشهد من خفة ظاهرة مع «برت» Bert فإنه يتكشف فيما بعد أنه ينذر بوقوع أحداث هامة. وقيمتها الساحرة تقوى التوتر.

وفى تلخيص الجزء الأول حتى هذه المرحلة ، نرى كيف يقدم المؤلف بالمضى قدما إلى مستويات عديدة، ويختار وينظم المواد التى لديه ليشد انتباه الجمهور ، ويشير حب الاستطلاع لديه، ويخلق ترقبا متوترا. ويعمل هذا خلق بعض التوقعات التى يجب أن تودى

الى الإرضاء فى النهاية. وهى مظاهر للقسر. فمثلا الجزء الأول بالذات يطرح السؤال عما إذا كان لارى Larry قد فارق الحياة أم أنه لا يزال على قيد الحياة. وهذا الخط من الترتب للتوتر يستمر حتى قرب نهاية المسرحية. والجمهور طوال ذلك يتوقع ردًا . وأخيرا تقرر عين الجمهور ويرضى عندما يقرأ «كريس» الخطاب الذى تلقته «آن» Anne من «لارى». وبالإضافة إلى توقع الرد على الخلافات بينهم . وهذا التوقع يجب إرضاءه، وبخاصة إذا كانت القوى رئيسية ومسئولة عن الخط الرئيسى للفعل فى المسرحية و «جو» و «كريس» رئيسيان بالنسبة للموضوع Theme فى المسرحية، ويجب أن يكون هناك افصاح عن الحقائق بين الاثنين، وهذا يأتى فى نهاية الجزء الاول. وهذا هو المشهد الإلزامى فى المسرحية. وهناك مشهد إلزامى أقل شأنًا بين «كريس» Chris وبين «كيت» Kate وبين «آن» Anne و «كريس» Chris وبين «جو» Joe وبين «جورج» وتوقع الجمهور يؤدي إلى هذه المشاهد، وإرضاءه بمثابة جزاء مرض من القسر فى المسرحية . والحل فى كل صراع، فى خيوط العنكبوت للصراعات التى تؤدي إلى الذروة هو ايضا حاصل التوقع وهذا يتلك الصفة يكون مرضيا . والإرضاء الذى يترتب على الحل فى المسرحية لا يمكن أن يكون كاملا ، على أية حال ما لم يكون رأى الجمهور منطقيا ومعتوما. وليس من شك فى أن الحلول للصراعات المساعدة فى هذه المسرحية منطقية ومعتومة. والحل فى المسرحية كلها بقدر ما يمت بصلة لانتحار «جو» له سمة منطقية ودرجة مما من الحماية. ولا يمكن انكار أن حياته كانت فاشلة، وأنه ليس لديه شئ يعيش من اجله كما يرى . ومع ذلك فإنه قد يخطر للبعض أن يسأل عما إذا كان ذهابه إلى السجن تكفيرا عن الجريمة التى ارتكبها يمكن ان يكون فعلا أشد من قتله لنفسه. وهذا قد يعطيه منزلة روحية تضيق شيئا الى الطابع التراجيضى للمسرحية وانتحاره بطبيعة الحال يتفق مع ضعف الشخصية التى أظهرها فى ارتكاب جريمة شحن الأجزاء المعيبة للطائرة، وبالكذب بشأنها. وسماحه بإدانة شريكه ظلما وسجنه . وقد كانت حياته كذبة . وكان ميللر خاليا من التناقض ومنطقيا مع شخصياته التى ليس لها قالب تراجيضى بل قالب درامى (إذا وضعنا رأيه عن مسرحية «وفاة بائع متجول» وتراجيضى الإنسان العادى ، فإنه لا يوافق على أن شخصياته ليست تراجيضية (١٨) .

وفي الحديث عن الطابع الخالي من التناقض المنطقي والحتمي فإن عملية الدافع يجب أن يكون متلازما لكل دراما.

الدافع Motivation

إن عمارة أية مسرحية معينة يجب ان تقوم على الدوافع Motivations التي وقع عليها اختيار كاتب المسرحية، بالنسبة للشخصيات والأحداث الفردية، والموضوع Theme. وهما بمثابة الضبط والرقابة اللتين ينبغي التوصل بهما في اختيار عناصر الدراما واستخدامهما. وإيمان الجمهور واقتناعه يتحققان بالدوافع. والجمهور لاشعوريا يقيس كل لحظة بطرح الأسئلة: «ترى هل سيفعل ذلك؟ وهل سيشر بتلك الطريقة؟ ويرد على ذلك بقوله: «أعتقد أو لا أعتقد»

والجمهور نظرا لرغبته في رقب مشوب بالترتر للارتياح سوف يقبل الدوافع لأسباب مسرحية أو تقليدية، لأسباب سيكولوجية، اذا ما تطلب نوع وأسلوب المسرحية - إطار الإشارة - هذه الدوافع، ومع ذلك فإن مؤلف المسرحية يجب أن يعد الجمهور لقبول الدوافع. وتمثل المواقف والأفعال وردود الأفعال سلفاً تقني من التقنيات التي تستخدم. والتلميح والإيماء وسؤال مزعج يطرح دون ان يحظى برد عليه في الوقت الحالي كافية. فمثلا نجد أن الجمهور راغب تماما في ان يقبل ويصدق قيام «جيم» Jim بكشف النقاب عن إزالة الفتاة عن عينيهِ وتركه زوجته تسعى إلى بلوغ الحرية الروحية، لأن «جيم» Jim قد استقر الرأي عنه بأنه متشكك، وإيمان «فرانك» بالطوالع والبروج مقبول أيضا لان له دافعا يتمثل في كل حوار وأفعاله السابقة. وعندما يرد «كريس» على هذا بعنف في نهاية القسم الاول من الجزء الثاني يكون كلامه مصدقا ومقنعا لانه قد ظهرت لنا نزعتة المثالية في المشهد مع «آن» Anne في وقت سابق. والسطور الختامية للحوار بين «جو» وبين «كيت» في نهاية القسم الأول من الجزء الأول يشكل سلفا لكشف عن الإثم الذي ارتكبه في القسم الثاني في الجزء الأول وتكون بمثابة دافع له.

وهناك دافع غير صحيح وغير مقنع لا يجد له الجمهور مصلدية. والدافع المؤكد هو قانون السبب والنتيجة الذي يرتبط أيضا بالاتفاق مع الأحداث السابقة والمنطق والحمية.

التقدم السببي Casual Progesion

إن الفعل و رد الفعل وتبادل التأثير والتأثير كما تشير هذه الدراسة تقدم وفقا لسببية وفى مسرحية «كلهم أبنائي» نجد أن استخلاص «فرانك» لطابع «لارى» لإثبات أن يوم ٩ فبراير كان هو يومه السعيد، يؤدي إلى أن يعتقد هو و «كيت» Kate أن «لارى» Lary على قيد الحياة. وهذا الاعتقاد يدفع «كيت» الى أن تقول: إن «آن» Anne يجب الانتزوج من «كريس» ولا يُفنع «كيت» يوفاته إلا الكشف عن خطاب «لارى» بشأن اعتزازه الانتحار. ومجى «جورج» إلى بيت آل كيلر Keller ويكون سببا فى ان تعلم الاسرة الحقيقية عن «جو» Joe والتقدم السببي للحبكة الروائية يجب أن ينعكس على الإخراج والتمثيل فى المسرحية.

ونبة شخصية تؤدي إلى صراع مع شخصية أخرى أو مع قوة تعمل داخل الشخصية أو بدون هذه الشخصية . وعلم المخرج والممثل بسلسلة السببية يساعدهما على الإتيان بتصميم للمسرحية والشخصيات.

والحبكة الروائية هى تصميم يخلقه التقدم السببي وهو سلسلة تقوم بربط الأحداث التى تقع فى حركة امامية تدفعها السببية Casuality وفى احدى القصص نعلم أن الملك يموت ثم تموت الملكة . أما فى الحبكة الروائية فقد مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه . وهنا سببية . وهذه هى إحدى مظاهر الرواية كما تشير بعض المراجع . والحبكة الروائية تبدو أكثر درامية والمسرحية تكون أكثر فعالية إذا كانت تتطوى على حبكة روائية جيدة التى هى نتيجة الاختيار والترتيب والتنظيم ، لا القصة التى لم يتم اختيارها ولاتنظيمها . والحبكة الروائية تسبب فى تقدم سببي ، والقصة لا تفعل هذا . وفضلا عن ذلك فإن التقدم السببي (٤٩) يؤكد التوجيه والضغط والتشديد ، والانفعال الناج والفكر الذى يرغب فيه المؤلف . وهذه هى النتيجة النهائية لكل دراما فعالة مؤثرة . وإذا كان للدراما ألا تكون فعالة مؤثرة ، وإنما تكون عملا فإنها يجب أن تحقق عاقبة التقدم السببي.

الوحدة

هناك رغبة فطرية فى الوحدة unity فلا عجب أن يسمى إليها جمهور المسرح الوامى فى المسرحية، أو أى عمل فنى آخر، ويكون غير راضى عندما تكون ناقصة، سواء كان علما

بوجودها أو غير عالم. والوحدة والتوازن والشكل مرتبطة بالجمال. والوحدة جزء من البهجة الجمالية. والجمهور ينشدها باعتبارها أمرا فطريا ملازما للتجربة الفنية الموجودة في المسرح. والدافع والتوافق والسبب والأثر والحتمية تسفر عن بهجة ورضا.

وكما أشار النقاد، أصر أرسطو على وحدة الفعل فقط لاوحدة الزمن والمكان. وقوله: إن التراجيديات لا تستهلك من الوقت أكثر من دورة واحدة للشمس، ليس مساويا للقول إنه لا يمكن استهلاك مزيد من الوقت. فهو قررو فقط ما جرى به العمل لا القاعدة.. وقد فسر النقاد في عصر النهضة أقواله بإنها قاعدة، ومن ثم استنتجوا أن وحدة المكان ضرورية للمظهر الحقيقي والاعتقاد. وهكذا فأنهم بدلا من أرسطو مسئولون عما يسمى بوحدة ارسطو. وعلى الرغم من أن النقاد في عهود كثيرة بعد ذلك انتهجوا نهج عصر النهضة، فإن النقاد المحدثين، وكتاب المسرحيات المحدثين لم يشعروا أنهم ملزمون بالاهتمام بأى وحدة من الوحدات سوى وحدة الفعل Action وهذه في الحقيقة هي أهم وحدة في عمارة الدراما وهي جوهرية أكثر بالنسبة للوحنتين الأخريين.

وحدة الفعل نتيجة طبيعية ومنطقية للضغط والتركيز المطلوبين في الفن المسرحي. ومتطلبات الزمن في المسرح تقتضى التحكم والتركيز المطلوبين في الفن المسرحي.. ومتطلبات الزمن في المسرح تقتضى التحكم والتركيز في الفعل. وما سماه شكسبير حركة المرور لمدة ساعتين على خشبة المسرح لا تسمح بوجود حركات روائية عديدة او حركات تحول. والحق ان شكسبير الذى استمر يعمل وفقا للتقاليد المتعارف عليها في الدراما إبان القرون الوسطى لا التقاليد المتوارثة عن الإغريق، استخدم حركات روائية فرعية عديدة، ولكنه في النهاية سحبهها معا في خط واحد من الفعل. أمثله (مسرحية هنرى الرابع - الجزء الأول. ومسرحية «الملك لير»، والليلة الثانية عشرة) ولعل طول مسرحياته في المسرح الحديث يسبب مشكله بالنسبة للجمهور وإن كان روعة الاخراجيات العظيمة لا تكون عوضا عن هذا الطول.

وعلى الرغم من أن الروائيين في عهد «فيكتور هوجو» الفرنسي، ثاروا ضد كلاسيكيات «كورني» Comeille «وراسين» Racine وتمسكهما بالوحدات، وأباحو لأنفسهم حرية لا يكتبح جماحها شئ في الفعل المتنوع، فإن النتيجة لم تكن من الوجهة الدرامية أكثر واقعية ولا أكثر فعالية. وفي الحقيقة وجد الواقعيون مثل «إبسن» Ibsen

ومعظم كتاب المسرحيات المحدثين أن وحدة الفعل بمثابة رصيد هام وضرورة ملحة. فقد أسفرت عن تشديد Intensity أكبر وقسّر أعظم وقد قامت بزيادة حدة البؤرة Focus ورفعت قوة الإستجابة العاطفية لدى الجمهور. لاحظ الفعل المركز في مسرحية بيت الدمية ومسرحية الأشباح Ghosts مسرحية «كلهم ابنائي» All my sons، ومسرحية عربية اسمها الرغبة A streetcar named Desire، «وفاة بائع متجول» Death of a salesman وأمثله أخرى عديدة من المسرح الواقعي. وجزء كبير من الفعالية المؤثرة العاطفية لهذه المسرحيات تعتمد على وحدة الفعل.

ومن الأمور الشائعة أيضاً، أن هذه المسرحيات ماعدا «وفاة بائع متجول» تتمسك الى حد كبير جداً بوحدة المكان والزمان وهذه المسرحية تثبت بالوحدة الناتجة من ديكور Setting متعدد المناظر Multiple scene setting لا يحتاج الى أية تغييرات أخرى في المناظر، التي تسمى إلى تركيز في الأثر. واقتصاديات المسرح الحديث المتحرف تتطلب ديكورا واحداً، ومن ثم تؤثر في وحدة بناء المسرحية. وعلى الرغم من أن مؤلف المسرحية اليوم يكتب في الغالب بطريقة فعالة مؤثرة وذلك بتحاشي قانون وحدة المكان، فإنه في الغالب الأعم لا يخالفه (إن نوع العرض الموسيقى والاستعراضى يمكن أن يسلم نفسه لديكورات عديدة متنوعة لأن هذا يهدف إلى أحداث أثر مسرحى مخفف وغير مركز. وكلما كانت هناك ديكورات أكثر كلما أصبحت أكثر روعة. ويكون إحدى خصائصها).

ووحدة الزمن ربما تكون أقل الوحدات الضرورية، ومهما يكن من أمر فإن تفكك Looseness الزمن وتنوعه يمكن أن يكون بمثابة مشكلات محددة للكاتب المسرحي. وهي عادة تظهر نفسها في تفكك ناتج عن ذلك وتخفف من حدة التوتر والتأثير العاطفي. بل إن شكسبير في عدد من مسرحياته التاريخية، سقط ضحية استخدام زمن مفكك، ومن حسن حظه إن قوة شعره عوضت أحياناً الافتقار إلى هذه الوحدة. ومن جهة أخرى فإن مسرحية حديثة مثل «كلهم ابنائي» أقوى بدرجة كبيرة بسبب ضغط الزمن إلى «دورة واحدة للشمس» وفيما عدا الزمن الذي لا ينسى فإن نفس الامر يصدق على مسرحية «وفاة بائع متجول» وهي مسرحية أخرى لها أثر عاطفي عظيم.

والوحدة الناتجة من الصفة الرئيسية Centrality للشخصية هي مظهر آخر من مظاهر البناء. وبطل المسرحيات بسبب سيطرته على الأفعال والأماكن وامتداد الزمن. والجمهور

يشعر بالوحدة بسبب الجاذبية النفاذة الطاغية للشخصية الرئيسية التي تكون ضالعة بدرجة كبيرة في الانفعالات التي تثيرها. والمسرحية التي فيها يركب الكاتب المسرحي انتباه الجمهور على مجموعة من الشخصيات بدلا من تركيزه على شخصية واحدة، يمكن من خلال ثراء الشخصية أيضا أن تعطي الانطباع بعمل للوحدة. ووحدة الزمن والمكان في هذه الحالات تساهم في الإحساس بوجود وحدة كلية شاملة. ومسرحية بستان الكرز؛ Cherry Orchard «وطائر البحر» The Sea Gull والشقيقات الثلاث The three Sisters و«الاعماق الدنيا» Lower Depth امثلة لهذا الأمر^(٥٠).

ويقدر ما تكون الشخصيات وشائجها قوة الصلة بمعنى المسرحية، فإنها تبرز موضوعا theme يؤثر في الوحدة. وهذا يصدق على مسرحيات كثيرة غربية وشرقية في عالمنا المعاصر. وحية الأشخاص في مسرحيات جوركي وتشيكوف ليست منفصلة عن المعنى الذي يساعد على تحقيق الوحدة في المسرحيات. ولا يقل أهمية من معانيها المواقف المرتبطة بها والتي يتخذها المؤلفون وفلسفاتهم في الحياة والتي تتخلل مسرحياتهم والتصورات الخاصة بالحياة والتي يراها تشيكوف وجوركي تميل إلى أن تضيف تماسكا على أعمالهم التي تبدو جامدة لارحمة لها. وهي بمثابة لب المعاني في مسرحياتهم.

ولعل النقص الملحوظ الذي يستشعر بسرعة، في الوحدة يقع للجمهور عندما يبدو الالتر العاطفي الإجمالي متسما بالفوضى ويثير اللبلة. وقد أشرنا إلى أن الجمهور يريد أن يعرف ماذا ينبغي أن تكون استجابته العاطفية لمسرحية ما. وإذا كان مؤلف المسرحية ناجحا في توطيد دعائم الوحدة في الحالة العقلية والنفسية Mood فإن الجمهور يعرف ما إذا كان لزاما أن يضحك أو يبكي أو يستجيب برد فعل بطريقة أخرى. والمزيج من الحالات النفسية يمكن أن يثير اللبلة للجمهور. وليس من شك في أن بعض أفراد الجمهور الذين يشاهدون مسرحية «جونو والطاووس» «لشون أو كازي» Sean Ocasey يزعجهم فرجه للمناظر الكوميديية بالمناظر الجادة في المسرحية وهو يقرر وجهة نظر كوميديه ثم يتحول إلى وجهة نظر جادة. وبالحساب الفعلي للمشاهد الوقت الذي تستغرقه، فإن المشاهد الكوميديية تشغل خشبة المسرح مساحة أكبر وقتا أطول من المشاهد الجادة. وهنا نقص في الوحدة التجمعية Tonal ومع ذلك فإن المسرحية تحقق الوحدة من خلال شخصياتها وموضوعها Theme وهي مرتبطة معا بوجهة النظر الشخصية لوكازي OCasey عن الحياة الأيرلندية. وهناك

وحدة فى الفعل أيضا. وخط الحبكة الروائية الفرعية Sub-plot «لجوى بويل» ليست الإغبط صغيرا، ولكنها تساهم فيها يقصده المؤلف «أوكازى» ويريد من المسرحية أن تقول. والتجاور اللصيق للمناظر الجادة، والمناظر الكوميديا يقوى المناظر الجادة. وقد أشار الى هذا دى كوينسى De Quincey فى مجلة لندن فى أكتوبر ١٨٢٣ فى حديثه عن مشهد الحارس فى مسرحية «مكبث» (٥١) والكوميديا الهابطة للخطبة التى ألقاها الحارس بالتباين مع الاكشاف الفظيع لمقتل دنكان Duncan يجعل هذا الحدث مفرعا أكثر. فهو يخلق استجابة عاطفية مناسبة «إن افطع جريمة قتل قد دنست الحرم المقدس لمعبد الرب، وهنا عمل من أعمال التنديس وعمل أكثر من جريمة وتخطيط قد أرتكبت».

وشكبير يستخدم هذه التقنية للتباين عندما يضع مشهد الحفارين للقبور بما يتسمون به من ميل للحزن مباشرة قبل مشهد دفن أوفيليا Ophelia والذي فيه يتقاتل هاملت ولايرتس Laertes حول وفوق الجثة الميتة. والتباين الشديد فى الحالة النفسية mood يفيد فى تقوية النغمة tone الجادة فى المشهد التالى، ووضوح خط تحت القيم الفكرية كذلك. وتصور ألوهية الملاك يضافى عليه معنى بليقا ومؤثرا فى المشاهد من مسرحية مكبث ووضوح الوفاة وقصر حياة الإنسان، وهذا يكون أمرا له معنى بصورة حادة ومفردة تصدم النفوس فى مسرحية هاملت وبالمثل نجد ان «أوكازى» يضع تحت الفقر والجهل والضياع وانسانية الإنسان للإنسان بتقديم مشهد كوميدى للكاتبين بويل Captain Boyle الكسول الثرثار الكذاب ضيق الأفق، وشخصية «جوكسر» Joxer فى تباين مع ورطة جوى ومارى Mary ومسز بويل وأيضا يقول المؤلف أوكازى أن بويل وجوكسر شخصيتان مضحكتان تمثلان الإيرلنديين، يضحك منهما كل إيرلندى وكل أحد، ولكنه يقول أيضا أنه ينبغى ألا يضحك منهما أحد. فالأيرلنديون والعالم ينبغى ان يشيروا بينان الخنزى والاحتقار إلى فسادهما وجنوحهما الذى لا جدوى من روايته ويجب ادانتها والتلذذ بهما وعدم معاملتهما كشخصيتين تافهيتين. وإيرلندة فقيرة وأمّية، وينبغى عمل شئ بشأنها. وعلى العكس ينبغى للعالم أن يأسى لشخصيات جديره بالاعتبار.

وهذه التقنية الخاصة بالامزجة المتباينة تستخدم على نطاق واسع فى الميلودراما وهى جزء من نموذج الترتب المشوب بالتوتر. والمشهد الذى ينطوى على مشاهد تتضمن توقعا كبيرا وإثارة عظيمة وترقا مشوبا بالتوتر، يقطعه خط ضحك ومشهد أو شغل مسرحى. وهذا

يعرف بتفريغ الكرب من الفوت م التوتر، وهذا التفريغ يرفع درجة التوتر الذى يعقب ذلك. وقد أصبح أداة كلاسيكية للمؤلفين والمخرجين للميلودرامات التى تمثل أحداثا من الكتاب المقدس أصلا (٥٢).

إن ما جرى عليه العمل أخيرا من فرج الحالات النفسية Moods لخلق أنواع غير تقليدية من المسرحيات يعرض مشكلة هامة فى الوحدة. فكم من مسرحيات تسخر من جريمة القتل وميلودرامات تطوى على هزل. فما يضحك يمتزج بما يثير الترقب المشوب بالتوتر والمزاج الكوميدي، يسود على أية حال، حتى فى أثناء المشاهد التى تثير الترقب المشوب بالتوتر لأن الجمهور يضحك من نفسه لأنه يصبح متوترا عندما يعرف أن الفعل على خشبة المسرح سوف ينتهى بحل سعيد وأنه سوف يزول فى أمان من الحدث. وهو يستمتع بأن يتكرر وهكذا فإن هناك وحدة فى الاحساس. ومهما يكن من امر فإن مسرحية الخريت ليونسكو Ionesco مثال للتناقض فى الشاعر والفكاهة فيها تضع تحت خط أو توازنها الجدية الساحرة لموضوعها وهى فى الحقيقة كوميليا مفرجة. وهناك عدد من مسرحيات الطليعة الفرنسية الأخرى، اهتمامها الرئيسى هو لا معقولة الحياة، وعرض للمخرج مشكلة تصدع المزاج. ومسرحية قصة حديقة الحيوان The Zoo story «الدوارد» اللى Edward Albee مسرحية تمثل نفس الموضوع العام. ولكن الفكاهة تتحول إلى جدية مرعبة النفوس فى النهاية، وتشعب الأمزجة يقدم فعلا بتعميق الأثر العاطفى الأجمالى فى المسرحية.

وقد ركيز من المقالات النقدية انصبحت على مسألة الوحدة The unity فى مسرحية شكسبير هنرى الرابع الجزء الأول فهذا الشيطان العجوز فولستاف Falstaff كان المصدر الرئيسى للمتعاب. فأولا وقبل كل شئ - فى رأى البعض فإن للكوميديا فولستاف قد اصطلحت بالنغم الجاد للشجار العنيف المشهور مع الملك هنرى. ومهما يكن من أمر فإنه يمكن القول أن التباين الكوميدي يمكن أن يفيد فى رفع درجة الجدية. والكوميديا أيضا نجمة من الضجر السياسى وتقدم تنوعاً تدعو الحاجة اليه كثيراً فى الحقيقة ان تناقضات المزاج تنشئ التشويق. وقد بذلت محاولات عديدة لفصل الحيكات الروائية الجادة فى المسرحيتين ولكن النتائج لم تكن مرضية. ومسرحيات الفولستاف Falstaff فشلت بسبب ما فيها من قدر كبير من اللحم السمين، وفشلت مسرحيات الأمير هال - هوتسير Prince

Hotspur لأنها تحيلة هزيلة جدا. وكثير من النقاد وصفوا المسرحية بأنها تتكون من الشخصيات الرئيسية فولستاف والأمير هال وهو تسيير ولكنها تقصصها الوحدة. ومع ذلك فهناك رأى يقول بأن كل شخصية من هذه الشخصيات تكون مظهرها من مظاهر نفس الشخصية. ومع كل هذا يمكن إثبات وجود الوحدة بالتناقض.

إن الوحدة على أية حال تعتبر مفتاح الإنتاج البنيوي للمسرحية وتكون ذات أهمية كبيرة بالنسبة للمخرج.

الملبس

إن ملبس المسرحية حسب تعريف المخرج ماكملان Macmillan يوصف بأنه التصعيد العاطفي فيها، مبرا عنه رأسيا وأفقيا والامتداد فوق المسرحية أفقيا هو أسلوبها style والذي يحدد بها كلها والذي هو عامل يقوم بتوحيدها. وتحت هذه الطبقة العاطفية العليا الأخفية توجد الطبقة التي تخلقها الحالة العقلية النفسية ونوع المسرحية، تراجيديا ، كوميديا، ميلودراما، فارس Farce الخ ورأسيا يمكن أن توجد طبقات عاطفية عديدة والعدد يختلف مع كل مسرحية معينة. وهناك طبقة تخلقها الصفات العاطفية للشخصيات كأفراد وتواتراتهم الداخلية والخارجية الفردية والتواترات الضالعين فيها والإيحاء الرمزي والمجازي في المسرحية يمكن أن يقال أنه يشكل ع ذلك طبقة عاطفية أخرى ومسرحية هنري الرابع لشكسبير القسم الأول. ألوان غزيرة بها ثلاثة ألوان دافئة والتصميم قوطي في الروح. لا يقتصر إلى الأناقة وتوقد الذهن. وهناك قدر كبير من الشعور الملتهب الذي يحدد بالواجب والشرف.

ومهما يكن فطبيعة الدراما يمكن أن تمد المخرج بفهم أساسي لما يمكن توقعه في المسرحية كممثل.

الفصل الثاني

فحص التقنيات واحتمالاتها الدرامية

بعد أن تعرفنا على اهتمام المخرج بالخصائص العامة للدراما، والوحيدة لها كشكل أدبي، وبعض المشكلات الخاصة للكتابة المسرحية. وهذه المشكلات توجد لكاتب مسرحي بعض النظر عن طراز أو أسلوب المسرحية التي يقصد أن يكتبها، وتتوقف حلولها على استخدام مبادئ عامة معينة يتمسك بها كل من يكتبون المسرحيات. والمعرفة بهذه المبادئ ينبغي أن تساعد المخرج على تفهم أفضل لعملية بناء المسرحية وكتابتها، وهذا ينبغي أن يسهل عمله في التفسير والإخراج. وحتى هذه النقطة لعله حاول أن يفهم إجمالي المسرحية وتلك المظاهر التي تتخللها. والآن هو على أهبة استعداد لفحص تقنية كاتب المسرحية إذ أنها تؤثر في المناخ العاطفي للمسرحية إجمالا وفي أجزاء المسرحية لاختبارها بالنسبة للاحتمالات الكامنة فيها وجدارتها بصفة عامة للعرض على خشبة المسرح.

إن تفسير المخرج بمعنى عام يتألف من إيجاد أى أو كل مظاهر المسرحية التي يمكن أن تعتبر درامية على سبيل الاحتمال ومن ثم شائقة للجمهور. وكلما كانت صفة هذه المظاهر أعظم وأجمل كلما كانت التجربة المسرحية أكثر ثراء للجمهور. وكل مظهر له سماته الدرامية الخاصة أو جاذبيته الخاصة للجمهور. وهو فوق ذلك له قيمة من الوجهة الدرامية. ثم إن معالجة كاتب المسرحية والتفسير الذي يقوم به المخرج للمسرحية، وإخراجه لها يعطى قيمته النسبية. وعلى الرغم من أى شيء في المسرحية يكون منها للجمهور عاطفيا وذهنيا يمكن أن تعتبر له قيمة درامية، فإن القيمة الدرامية تأتي من مظهر الحالة

النفسية Mood والطابع Character والحبكة Plot والحوار Dialogue والموضوع Theme فى المسرحية. وكل هؤلاء ما عدا (الحالة النفسية Mood) عناصر أساسية يستخدمها المؤلف فى كتابة المسرحية، والمخرج يهتم بها فى تفسيرها. ومهما يكن من أمر فإن بعض المسرحيات يمكن أن تكون لها قيم (غريبة) بمقتضى نوعها أو أسلوبها أو صفتها الجديدة أو فردتها أو غيرها من الصفات الفردية التى تروق للجمهور. وهذه القيم الغريبة سوف توضع فى الاعتبار عن التحدث عن ثورة الاهتمام فى المسرحية التى تتحقق بغلبة قيمتها النسبية. (انظر نقاط ثورة الاهتمام).

والمخرج يقوم بتحليل الحالة النفسية والطابع والحبكة الروائية وقيم الموضوع (Theme) من أجل القوة الدرامية لكل منها. ويجب عليه أيضا أن ينظم ويربط بتقنيات الإخراج قدر ونوع القوة اللازمة فى القيمة لتتفق مع الإجمالى للمسرحية. والقيم بطبيعة الحال تختلف من مسرحية إلى مسرحية ومن تفسير إلى تفسير. وهذا التغيير يأتى من نوع وقدر ودرجة الدراما الصادرة من كل قيمة وقدر التأكيد الذى يتلقاه.

على أن ظل الإجراء النقدى المقبول لسنوات عديدة، يولى اهتماما أوليا للشخصيات فى المسرحية. وفى الحقيقة فإن تحليل الشخصية يشكل جسم النقد بأسره هو والتفسير. وكثير من نقاد المدرسة الرومانسية للنقد الشكسبرى اتبع هذه النظرة وكرسوا كل العمل لتحليل الشخصية. وفضلا عن ذلك فإن التحليل كان وجهة نظر سيكولوجية. تماما كما لو كانت الشخصيات أناسا حقيقيين. وقام نقاد محلثون أخيرا بتصحيح الأمور، وأكدوا أن مسرحيات شكسبير أعمال من قبيل الفن، وينهى ألا تعتبر من قبيل ما يقع فى الحياة. وهذا يصدق بطبيعة الحال على كل المسرحيات، ويجب تحليلها وانتقائها باعتبارها فنا، يعالج احداثا تقع فى الحياة. وليس من شك من أن الشخصيات ذات أهميه حيويه بالنسبة للجمهور. والمسرحيات عن السلوك الانسانى، والناس كما رأينا من قبل فى حديثنا عن الجمهور، يذهبون إلى المسرح ليشاركوا مشاركة يحلون فيها محل أناس آخرين فى حياتهم ويهملون عنهم المزيد من أحوالهم، ومهما يكن من أمر فإن المخرج يجب أن يقدم بتحليل وتفسير الشخصيات فى المسرحية بما يتفق مع تلك المسرحية المعنية بالذات. والمسرحية اجمالا تعتبر وتختصر وتحدد سلوك الشخصية. ومن ثم فإنها يجب أن تواجه ككيان قائم بذاته، وبهذا يتيسر فهمها قبل الاجزاء المختلفة - الشخصية والحوار والحبكة الروائية

والموضوع ويتم تحليلها. ولقد حدث كثيرا فى المسرح الأوروبى وبريطانيا خاصة أن ارتكب الممثل: نجم خطأ بالحكم على جدارة مسرحية تماما بالعرض على خشبة المسرح بشخصياتها أو بإمكانياتها كمرئية شخصية. والممثل - المخرج Actor - Director كثيرا ما وقع فى الخطأ بتفسير مسرحية بحيث تتفق مع عدد من الشخصيات واستبعاد العناصر الأخرى. وقد يكون التفسير من خلال الشخصية صحيحا وفعالا إذا كانت المسرحية دراسة للشخصية، والشخصية هى نقطة البؤرة.

ويقدر ما تكون استجابة الجمهور المتوقمه سلفا دليلا تفسيرا للمخرج، فإنه يجب عليه أولا أن يفكر وفق هذه الاستجابة. والجمهور بمشاهدة مسرحية يتلقى انطباعات من لحظة للحظة ومن مشهد إلى مشهد، وأخير ينظمها فى انطباع إجمالى واحد عن المسرحية. وهذا الانطباع الإجمالى المنظم هو الانطباع الذى سوف يذكره ويشير إليه.

قيم الاحتمالات الدرامية

أولا: الحالة العقلية والنفسية

إن المخرج يقرأ للمسرحية، ويستجيب لها شعوريا وهو يتخيلها على خشبة المسرح.. ويصبح شعوريا على علم بحالتها العاطفية الناشئة من الأداء المتخيل. وهذا نوع من العرض ورفع درجة الإحساس. وحالته العاطفية نوعيا Specifically هى حالته العقلية والنفسية. ويجب الإشارة فى الحال إلى تلك الحالة العقلية والنفسية وهى تعنى أكثر من التصور الشائع غير المقيّد الذى يتضمن دلالة حالة عاطفية للمزاج عندما يكون المرء متضائقا أو هوائيا متقلبا ومكتئبا أو جادا بعيدا فى عالم آخر. والحالة العقلية والنفسية هنا تعنى حالة من الهدوء العقلى أو القلق تنشأ من الحس، وهى بهذه المثابة تشمل الدرجة القصوى من المواقف والانفعالات المحتملة فى إنسان.

والصعوبة الكبرى فى الاستجابة للحالة العقلية والنفسية فى مسرحية بينما يقرأها المرء لنفسه، تكمن فى العجز عن سماع الحوار كما ينطق لرؤية الحركة، والتفصيل البانتوميكى، وعمليات تجميع الشخصيات معا بأزيائها، وخلفية المشاهد التى تظهر فيها. والمخرج يجب أن يقرأ ليرى صور الكلمات وهى تصنع ويسمع الأصوات التى تصنعها. ويجب عليه أن يتعلم كيف يستجيب للمنبهات البصرية والسمعية للمسرحية بحيث أن

أداءه المتخيل يكون صورة للأداء الفعلي. وعلى الرغم من أن الطالب يمكن أن يتعلم أن يقوم بعمل هذا بعد سنوات عديدة من التجربة فإن المشكلة يمكن أن تقل بدرجة كبيرة يبذل جهد راع لتحسين قدرته على الاستجابة لردود الفعل. والاستماع للموسيقى وتشبهها بمسرحية وتحليل ردود الفعل لديه سوف تكون مفيدة.

١- الموسيقى والحالة النفسية والعقلية:

الموسيقى لها جاذبية عالمية. والاستجابة لها تتم فورية وعادة بلا جهد، ولعل ذلك بسبب طبيعتها الإيقاعية واللحنية. والموسيقى عون مثالي لتطويع حساسية المخرج للمصفات الإيقاعية واللحنية للمظاهر السمعية والبصرية للإنتاج المسرحي والتي تخلق الحالة النفسية والعقلية Mad وبعض معلمى الإخراج دأبوا على الاستماع إلى تسجيلات كبار الموسيقيين ليعلموا التشابه بين صفات الموسيقى وبين الحالة العقلية والنفسية فى مسرحيات يعدونها للدراسة. أما الشئ المهم فى هذه التجربة فكان الاتفاق العام بين الطلبة حول الصفات الاستدعائية Evocative والشارحة للباراف Prelude التي أشارت إلى الحالات العقلية والنفسية فى مسرحيات معينة فمثلا بشرف له صفة مزاج مرح شيطاني، وبشرف يثير إحساسا عاما بنشاط بدني طبيعي وصراع من النوع الميلو درامي وبشرف له صفة حلوة شجية مثيرة وتدعو للتأمل تذكر المرء بلحن ما. وكما يقول علماء النفس أن الاستجابات للموسيقى تتسم بتنوع الأفكار.

إضافة إلى ذلك فإن الاستماع للموسيقى، لاينمى فقط الاستجابة للحالة النفسية والعقلية، بل ينمى أيضا الحس بالمعالجة الإخراجية الضرورية من حيث الحركة والشغل المسرحي business والمسرحية التصويرية Pictorial Dramatization.

إن الحالة النفسية والعقلية المهيئة، تملى تقنية نوعية بالذات تفيد فى إعداد العرض.

٢- العناصر الخلاقية للحالة:

إن عناصر المسرحية التي تخلق حالة عقلية ونفسية، تشمل كل المظاهر التي لها طبيعة عاطفية. والحوار قوى فى صفته العاطفية - كالصوت والشرح، وصور الكلمات، واختيارها، والتأكيد عليها، وترتيبها واللحن Melady. والحوار فى مسرحية قد يكون ذو طابع ساخر

يتسم بالذكاء ويستدعى الضحك ومسرحية أخرى قد تخلق إحساسا بالجدية للشرح الحديث والنزعة إلى اللهجة الدارجة أما المرونة العاطفية في الحكاية الروائية فيتم التعرف عليها في الحال من حيث الترقب المشوب بالتوتر والتعقيدات والمفاجأة. والمسرحية العالمية «الزيارة» لفردريك ديورنمات تثبت هذا بجلاء.

وأفعال الشخصية ودور الفعل لديها وحالاتها العقلية تؤثر في نغم Tone المسرحية. والشخصيات في المسرحية «رومانوف وجوليت» التي كتبها الممثل الكبير «بيتر يوستنوف»، تتمتع بنغمات مختلفة من المظاهر النغمية مختلفة تماما عن المظاهر النغمية في مسرحيات أخرى. ويجب الإشارة إلى أنه على الرغم من أن الشخصيات في المسرحية كمجموعة، تخلق الحالة النفسية والعقلية، فإن كل واحد منها يأتي بأنواع مختلفة للحالة العقلية والنفسية الإجمالية للمسرحية من خلال حالته العقلية والنفسية الفردية. وعنصر الفكرة في المسرحية أولا وقبل كل شيء، يضيف طابعا فكريا، ومع ذلك فإن له عادة وقع عاطفي أيضا. وبالإضافة إلى المساهمة التي يقوم بها الحوار، والحبكة الروائية، والشخصية والفكرة، فإن هناك عوامل الموقع Locale والعصر التاريخي، والموسم السنوي وزمن اليوم والخلفية الاجتماعية التي تؤثر على الحالة النفسية.

٣- تحليل ووصف الحالة النفسية:

بما أن الحالة العقلية والنفسية عرضة للزوال، تصبح ميالة للهروب بمرور الزمن والألفة. والمخرج يجب أن يبحث عن وسائل لتذكر الاستجابة المبدئية وتحويلها إلى استجابة دائمة. والصور الذهنية والرموز العاطفية والكلمات الوصفية والمعارف الوصفية يمكن أن تقوم بعمل منبهات حافزة للذاكرة، وعوامل مثبتة للصورة في الذهن. ولتوضيح مثل هذا الأمر يمكن عن طريق تحليل مسرحية جون سنج John Synge، المعروفة، «الراكبون إلى البحر». دراسة لإيضاح الإجراء الكامل للتفسير الإبداعي وعند قراءتها وسماعها بأذن العقل يمكن أن تتحرك بفعل صوت الأمواج، والتي تلمحه الصخور بلاهودة، وبفعل تأوهات النساء الحزينة الخافتة، واللاتي تبدو أصولتهن نصف بشرية ونصف حيوانية. وفضلا عن ذلك فإن هناك قوة عالية شديدة غير منتظمة من المسرحية التي تستدعي الجمال بدرجة لا تقل عن إثارة الروح والشجن، لمعجز القوة البشرية إزاء النضال غير المجدي ضد القوى

الشديدة الطاغية للقدر والطبيعة. وبمساعدة هذا التحليل الوصفى والعرض Expositry يكون بمقدور المخرج أن ينبه الذاكرة الخاصة بالتجربة العاطفية التي نسميها الحالة العقلية والنفسية.

٤- التغيرات في الحالة العقلية والنفسية:

الرتابة في الأداء المسرحي Theatrical Performance هي إحدى الوسائل الأكيدة للفشل. فالجمهور يطلب التنوع، وتنوع الحالة العقلية والنفسية أمر جوهري. وقد قيل إنه حتى يقوم المؤلف المسرحي بكتابة مسرحية ناجحة عليه أن يجعل متفرجه يضحكون... ويكون.... وينتظرون. ومخرج مسرحية يمكن أن يرتكب خطأ التأكيد باستمرار على ما هو جاد وميلو درامي وتراخيدي من بداية المسرحية إلى نهايتها. وليس العنصر البارز الكوميدي ضروريا بسبب الضغط العاطفي على الجمهور، بل إنه يجعل المشاهد الجادة أكثر فعالية وتأثيرا إلى مالا نهاية من خلال التباين. ومخرج المسرحية الجادة في حاجة إلى حس جيد بالفكاهة. والمخرج الحكيم لمسرحية كوميدية، على علم تام بالحقيقة القائلة بأن الضحك المستمر يؤدي إلى التعب والسأم وأنه تيب ويحتاج إلى العنصر البارز للجدية.

٥- وحدات الحالة النفسية:

إن دراسة مسرحية تبين أنها يمكن تجزئتها إلى وحدات للحالة العقلية والنفسية. والاشارة ثانية إلى مسرحية «الركاب إلى البحر» التي تفتح «بكالين» على خشبة المسرح وهي تنتهى من صنع كعكة تضعها في القرن ثم تسمح يديها وتجلس وتبدأ في إدارة المغزل. تدخل «نورا» وفي صوت خفيض تسأل: أين هي؟ ويدور حديث هامس عن ملابس لرجل غريق أحضرها قسيس صغير السن يعتقد أنها ملك «ميكائيل» Michael. وفي أثناء الحديث يفتح الباب بفعل دفعه من الريح. وبينما تواصل الفتاتان الحديث تسمعان «موريا» Maurya المرأة المعجوز تتحرك في الحجرة المجاورة، وفي الحال يخفيان الملابس في الغرفة العلوية، عندما تدخل وهي إذ تظن أن كالكين تبحث عن الغرفة العلوية، لا يربودها أى شك تماما. ويذكر ذهاب «بارثلي» إلى «كوننمار» يتغير الموضوع إلى السؤال عما اذا كان سوف يذهب، وماذا بشأن الريح والمذ. أما دخول «موريا» فيكون بمثابة نهاية وحدة حالة نفسية وعقلية وبدلية حالة عقلية ونفسية أخرى.

إن الأثر العاطفي للوحدة يأتي من الهدوء، «وكاثلين» تتحرك فيما حولها لتقوم بالأعمال المنزلية الروتينية، ومفاجأة فتح الباب فجأة مع صوت الريح والبحر، بينما «نورا» Nora تهمس بسطورها الافتتاحية وتدخل الحجر بركة. وهناك غموض وترقب مشوب بالتوتر والإثارة يتخللان خشية المسرح، مما يؤدي إلى توتر يزداد عندما تصفق الباب هبة شديدة من الريح، ويزداد الموقف حدة بدخول «موريا» ولا تخف حيلته ويتغير إلا بعد أن تجلس وتبدأ في الحديث عن «بارتلي». والمشهد حتى دخول «بارتلي» يشمل وحدة الحالة النفسية والعقلية الثانية للاسترخاء النسبي الذي يؤكد توتر يمكن التكهن به ويمتزج بالحالة العقلية والنفسية الثالثة.

وكما يقوم «هارتلي» Hartley بالقفز على الحبل ثم يرتدى سترة أخرى فإن «موريا» يتوسل إليه ألا يذهب إلى البحر، ولكنه لا يرد ويسأل «كاثلين» فقط أن ترعى الغنم وتحاول أن تبيع الخنزير ذى الأقدام السوداء. وبعد أن تقول له نورا إن السفينة قادمة إلى الرصيف يأخذ كيسه والتبغ وينطلق خارجاً. وهنا يكون لدينا توتر مختلف تماماً عن توتر الوحدة الأولى: ليس هناك غموض مشوب بالتوتر، بل هناك شعور بالعاطف العميق مع الشخصيات التي يناضل كل منها الآخر، ويصارعون أنفسهم والقدر. وهكذا يكون بمقدور المرء أن يقوم بتحليل كل تغيير في الحالة العقلية والنفسية في المسرحية كما يمكن القيام بعمل سلسلة من الحالات العقلية والنفسية أو الوحدات النضمية Tonal Unity.

وإذا نحن قسنا مواقف التغير من حالة عقلية ونفسية إلى حالة أخرى في الأعمال الكوميديية فلن يكون من الصعب التحليل من أجل ما تنطوي عليه من تنوعات. فمن الأمور الشائعة اكتشاف التغييرات والخلافات في النغم Tone. والمؤلف في توجيهاته وإرشاداته المسرحية قد يكتب أن الأوركسترا تعزف موسيقى كلدا أو كلدا أو كلدا. وإذا أفتتح مشهد بزقزقة الطيور وصياح ديك وللؤثرات الصوتية المختلفة فإن كل ذلك يحدد الحالة العقلية والنفسية للمسرحية بأسرها. ولو أن شخصيتان نسائيتان أحب، وعند دخول أولهما ب لوصولها متأخرة - سلام وهلاوة يتسم بهما الريف ينهكهما صراع كوميدي، ويبدو هذا كله أشبه ما يكون بمباراة رقيقة في التنس والكرة تروخ بعد ضربها بالمضرب جيئة وذهابا. ولأيهدأ تبادل المزاج إلا بعد أن تعترف أنه كان ينبغي أن تفكر في الورد مثلاً وتسامحها ب وبهذا يكون الموقف إذنا باتهاء تلك الوحدة، لبداية وحدة ثانية ثم ثالثة وهكذا.

ثانيا: الموضوع

١- التعريف والوظيفة:

«ثيم» المسرحية هو مادتها أو الموضوع الرئيسى لها Topic. ما تدور حوله المسرحية من حيث العناصر التى تكونها ووصف ما يحدث. وكثيرا ما يكون بمثابة موضوع مائل فى أذهان المشفرجين. وعلى وجه أكثر دقة الثيم Theme هو الفكرة السائدة التى تحكم المسرحية والتى يمكن اختصاره إلى عبارة محددة. وهذا المفهوم الذى يرتبط بدارما الأفكار Drama of Ideal وهذا استخدام محدود، بطبيعة الحال للكلمة «فكرة» التى ترتبط عادة باصلاح اجتماعى أو أخلاقى أو سياسى. ومسرحيات الأفكار بالمعنى الواسع للكلمة بالمعنى يشمل بلاشك كل المسرحيات ذات المعنى والتى تغطى المجال بأسره، للأدب الدرامى بدءا بالاغريق ويشمل المسرحيات الأخيرة التى كتبها مؤلفون مسرحيون فرنسيون من كتاب الطليعة.

ومصطلح مسرحيات الأفكار ينطبق على مسرحيات المشكلة Problem Play. والدعاية Propaganda. ومسرحية المشكلة كما حددتها النقاد تعرض ببساطة مشكلة دون الانحياز إلى جانب أو عرض حل. ومسرحية «كفاح» Strife «لجالسوردي» Galsworthy مثال لهذا الأمر وثمة مسرحيات تعرض المشكلة وتقدم الحل أو على الأقل تقدم تفسيراً مثل مسرحية «كلهم أبنائى» All my sons. أما مسرحية الدعاية، فتعرض مشكله وتقدم حلاً وتبحث على القيام بفعل معين كما فى مسرحية فى انتظار الفتى Waiting for Lefty. وفى كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة فى المسرحيات يمثل الشخصيات إلى أن تكون خاضعة لفكرة. على أنه يمكن القول بأن الموضوع Theme هو المعنى العاطفى والفكرى الإجمالى للمسرحية. ويقدر ما يصدر هذا من المسرحية إجمالاً، فإن من الأمور الهامة بالنسبة للمخرج أن يفكر فيما يرتبط بالحالة العقلية والنفسية فى تحليل المسرحية للتفسير والإخراج.

والموضوع Theme شأنه شأن الحالة العقلية والنفسية يتدخل للمسرحية ويؤثر فى كل عنصر فيها. وهى إذ تنشأ من العاطفة الإبداعية فهى العمل الموضوعى للذاتية Subjective وهى تصويرية. ومن هنا فإنها تتسم بالتشكيل FORMATIVE وتضع حدوداً لأجزائها المكونة لها. وسوف نرى فيما بعد كيف تساهم الشخصيات والحوار والشبكة الروائية فى

الموضوع وأنها مقيدة به. وتتخلل المسرحية وتأثير في أجزائها المختلفة ينظم الموضوع للمسرحية ويوحدها. والعقلانية السائدة هي التي تعطيلها اتجاهها وشكلها.

وعظة أو نقاش أو مقال أو غيرها من الكتابة اللادرامية يمكن أن تعبر عن الموضوع بالشروح الشفاهية والمجادلات. والمسرحية لا يمكن أن تقول شيئا بالكلمات وحدها ولكنها يجب أن توضح هذا بجلاء بالفعل والطابع Character. وفي بحث لمناقشة حول الموضوع في «كل حي» everyman مسرحية القرون الوسطى الشهيرة يطلب المؤلف المسرحي من جمهور المتفرجين أن يفهموا المعنى من خلال الاستجابة العاطفية وقوة التخيل. والجمهور ضالع في الفعل Action بالمسرحية في حين أنه يستجيب للمعنى. والفعل في المسرحية الذي تولده الشخصية يوضع بجلاء الموضوع. وهكذا يجب أن يكون على هذا النحو لأن هناك تأثيرا متبادلا بين الحكمة الروائية والشخصية والموضوع، وبالنظر إلى الفعل نظرة أوسع نطابقا فإنه خاصية للعمل الفني.

«وهارولد كليمرمان» Harold Clurman يتحدث عن «العمود الفقري» للمسرحية The Spine & The Play فيقول إن ما نسميه موضوعا Theme على أنه الفعل الأساسي للمسرحية - ما تدور حوله المسرحية - من موقف الشخصيات والصراع الرئيسي». ويواصل كلامه قائلا إنه لإعطاء مسرحية ما «معناها» النوعي بالذات، فإنه على المخرج أن يقرر الرغبة الأساسية التي ترمز لها المسرحية، وما هو الشكل والاتجاه الذين يضيفان عليها الصراع العميق. وما هو لب المسرحية؟ ويوضح ذلك بقوله إن مسرحية هاملت Hamlet كانت بالنسبة لجوردون كريبج «قصة بحث الإنسان عن الحقيقة» ومسرحية قلبى فى الاراضى الجبلية My heart in the Hilgh lands «لسارويان» كانت بالنسبة لمخرجها روبرت لويس Robert Lewis قصة قوم يتوقون إلى أن يعطى كل منهم الآخر أشياء. اما المخرج «كليمرمان» فيجمل هذا كله باتباع منهج «ريتشارد بولسلافسكى» Richard Bolislavsky عليه استانسلافسكى Stanislavsky اسم «المشكلة الكبرى» Superpvblem. وإلى هنا كان لدينا موضوع يناقش من وجهة نظر أدبية وفلسفية وجمالية وإخراجية. ووجهة نظر كليمرمان Clurman هامة بصفة خاصة للمخرج لأنها تتصل بصفة خاصة بالمشكلات التي تواجه التمثيل والإخراج المسرحي.

ومن موقف الصراع الرئيسى بين الشخصيات والعملية الرمزية للحبكة الروائية أو معنى الفعل، فإن الموضوع فى مسرحية «كلهم أبنائي» الذى يعبر عنه «كريس» فى المشهد الذى يظهر فيه مع «آن» عندما يقول وهو يتحدث عن رفاقه فى الحرب «إنهم لم يموتوا، وقتل كل واحد منهم نفسه من أجل الآخر.. وقد تكون فكرة.. ضربا من المسؤولية.. الإنسان للإنسان؟؟ ويجعل الموضوع نوعيا محددا بالذات عندما يعلم أن والده سمح بالأجزاء المعيبة للطائرة لكى يحمى عمله وينقذ العمل التجارى والمالى له (لكريس) ويلتفت إلى أبيه ويقول «لى أنا! أين تعيش، ومن أين أتيت؟ لى أنا! هل هذا ما هو بمقدور عقلك أن يرى، العمل المالى والتجارى؟ أليس لك بلد؟ ألا تعيش فى العالم!؟

وهذه العبارات تقول للجمهور لماذا اختار الكاتب المسرحى هذه الشخصيات المعينة بالذات، وكشف النقاب عن ماضيها ورغباتها وأفعالها. وقد جاء بهم ليدخلوا فى صراع له خصيلة نوعية محددة بالذات. إن المؤلف المسرحى كان لديه شىء يقوله لجماعة كبيرة من الناس. وبدلا من كتابة مقال أو قصيدة أو رواية طويلة أو خطبة يمكن أن يقرأوها، كتب مسرحية قدر لهم ان يشاهدونها وسمعونها. واستخدم الفعل action المبين بالرسم والتوضيح ليحمل معناه. وكانت الشخصيات والحبكة الروائية قد تم اختيارها وتنظيمها للتعبير عن مسألة معينة وتقديم الإجابة عليها والشخصيات فى هذه المسرحية مثل الجمهور بدأت فى جهل ونمت فى معرفة. (فى بعض المسرحيات قد لا تنمو الشخصيات فى معرفة وفهم. وهم يمكن ببساطة أن يمروا بتجربة فى الوقت الذى يستتير فيه الجمهور، والموضوع فى مسرحية «الكل أبنائي» يتم اثباته بجلاء ولا يذكر فحسب.

والخرج طبقا للأصول العلمية والفنية يجب أن يرى أهمية هذه القاعدة فى كتابة المسرحية.. فجمهور يأتى إلى المسرح ويتوقع أن يكسب معنى يوضحه الفعل. وهو كجماعة لا يتأثر برد الفعل للمسرحية أو يحكم عليها بالطريقة التى يحكم بها على الأشكال الأدبية والفنية الأخرى (لاحظ أن بعض الأفراد فى الجمهور يمكن أن يفعلوا هذا) وينطبق هذا على المدخل الدرامى وليس الأدبى والتاريخى. والخرج من جهة أخرى يمكن أن يستخدم هذين المداخلين الآخرين من محاولاته لمعرفة المسرحية إذ أنهما ينطويان على قيمة له وللممثلين والفنانين الآخرين الذى يشتركون فى العرض المسرحى. والآن نذهب إلى بعض الطرق الأدبية لإيجاد المعنى.

٢ - الموضوع من خلال الرمز

من الواضح أن الجمهور عادة ما يميل أن يفهم المسرحية درامياً، أى بالفاظ المعنى الحرفي للشخصيات والفعل. وهذا مستوى واحد للمعنى، وثمة مستوى آخر هو الرمزى فمسرحية «كلهم أبنائي» مثلاً يمكن تفسيرها كأسرة فردية، الوالد والأم والأبناء والأصدقاء أو كوحدة وطنية تمثل شعباً بحيث يرمز دب الأسرة «كيللر» إلى رئيس هذا الشعب وموقفه نحو بلده وبقية العالم. ووجهة نظرة يمكن أن تعبر وطنية وإنشائية. و«كريس» الابن يمكن أن يركز إلى، جهة النظر للمارضة أما وجهة نظره هو فإنها وجهة نظر عالمية. ومعنى المسرحية يمكن أن يكون إن الدولة - أى دولة - يجب ألا تفكر فى أبنائها فحسب بل فى كل أبناء العالم مؤتاتاً جزء من العالم وعليها التزام نحوه. وهذا المدخل من الممكن رؤية كل شخصية من الشخصيات بمثابة رمز. والفعل فى هذه المسرحية رمزى وهذا يشير إلى معنى على المستوى الثانى والمستوى التصورى.

وطبقاً للدراسات «ويلسون نايت» G. wilson Knight لمسرحية شكسبير «قياس لقياس» Measure for Measure تفسير نموذجى... وهو نوع من التشبيه فعله رمزى - فالدوق The Duke لا يشاهد على أنه الدوق المعجز العجيب فى الأركان المظلمة، بل «كثرة إلهية»، وهنا بطبيعة الحال يكون الشعر فى المسرحية غنى بالتلميحات والشروح التى تقود إلى المعنى. ولدينا عالم صغير يمثل العالم الكبير ولهذا فالقراءة الرمزية للمسرحية جوهرية intrinsic لا غنى عنها على الأرجح. والسؤال المطروح الآن هو التساؤل ما إذا كان شكسبير له مثل هذه القراءة فى ذهنه عندما كتب المسرحية؟

والمسرحية - طبقاً للدراسات - يمكن أن تكون رمزية ككيان قائم برأسه أو فى بنائها وأجزائها المختلفة. والكل يساهم فى معنى المسرحية. وفى المسرحية العالمية «عربة اسمها الرغبة» A street car named Desire هناك عالمان يرمز لهما، عالم «ستانلى» Stanley وعالم «ستلا» Stella عالم اليوم الفيزيقي الصلب والماضى وهو عالم الواقع أما عالم «بلانش» Blanche فهو عالم الهمم والأحلام والرومانسية والاعتزاز بالماضى - وكل شخصية هى رمز للعالم الذى يمثله هو أو هى. والبيئة التى يعيش فيها «ستانلى» Stanley و«ستلا» Stella وأصدقائهما وجيرانهما ترمز إلى الحاضر القاسى على ظهر الأرض. وحالاً بعد أن يدخل «ستانلى» فى الفصل الأول يقلد بلقائه تقطر دماً من اللحم على «ستلا»

ويقول «لحم» وهنا فعل رمزي للعاطفة الحيوانية بينهما. وفي المشهد التاسع بالغة الأزهار، تشدو بالكلمات أزهار أزهار ترمزان بقوة إلى «بلاتش» نفسها. أما صرخة بلاتش *Blanche* في الفصل التاسع النار النار ترمز إلى شهوة «ميتش» *Mitch* والعذاب الباطني الملتهب الذي تعانيه «بلاتش». والفعل في المسرحية يرمز إلى انتصار القوة الحيوانية الفاشمة على الضعيف والواقع على الأحلام الواهية. وقوة الجسد على العقل، وعالم «بلاتش» الجميل يقضي عليه تماما العالم الحديث في القرن العشرين.

أما مشهد العاصفة في مسرحية الملك «لير» *Lear* فيرمز للعاصفة التي تدور في ذهن «لير» وإلى مشاعره. والأبله مظهر من مظاهر شخصية «لير» ويرمز إلى جزء منه. والخير والشّر يرمز إليهما «كوديليا» *Cordelia* من جهة و«ريجان» *Regan* و«جونيبل» *Goneril* من جهة أخرى. و«أدجار» و«أدموند» يوزيان الرزية.

والإشارات العديدة للملابس في مسرحية «مكبث» *Macbeth* والتي أشار إليها نقاد مسرح شكسبير ترمز إلى ضلالة وزيغ الرجل الذي يحاول أن يرتدى ثياب الملك. أما عبارة «عاملت» التي يلون الحبر *Inky* إنما ترمز إلى حنائه وأفكاره السوداء. ومن ثم فإن الرموز تجرى طوال المسرحيات التي تتطوى على إحساس شاعري مرهف بصفة خاصة. والقيمة الأساسية للشعر الدرامي هي في ثرائها الرمزي الغزير والذي يزيد من مدى شكل التعبير الأدبي، وهو بطبيعته محدود.

وكثيرا ما يجعل كاتب المسرحية عمدا الرزية جزءا من تصوره الأساسي ويجب تفسير المسرحية بالإحالة إلى الرزية إذا ما أريد لها أن تفهم بأبعادها الكاملة. وقد استخلف «ايسن» *Ibsen* الرزية مرارا. ومهما يكن من أمر فإنه في بعض مسرحياته تكون رمزيته محيرة تبليبل العقل وتقف في طريق فهم الجمهور للمسرحية وتعتبر مسرحية «الكسيد البناء» ومسرحية «روز مرشلم» *Rosmer sholm* - وقد شاهدت الأولى في مسرح «تشيشستر» - *Chi-chester* وهو على طراز مسرح اليزابيثي حديث بالجلتزا - وهما من وجهة نظر الجماهير عموما مثالان للرزية الغامضة والهيبة. ومع ذلك فهاتين المسرحيتين لا يمكن تفسيرهما بالفاظ حرفية محضة، ومن جهة أخرى فإن مسرحية «الطة البرية» *The Wild duck* هي من قبيل الرزية الواضحة تماما، والمعنى الذي قصده «ايسن» *Ibsen* مرض إذا ما أخذ حرفيا أو رمزيا.

أما «تشيكوف» Chekov فكانت مسرحى آخر، بنى مسرحياته بالرمزية البسيطة مثل «طائر البحر» Sea Gull و «بستان الكرز» Chery Orchard. وعن مسرح «ميتسر لينك» Maeterlinck فكان شأنه «إيسن» فى بعض الأمثلة إذا استخلم رموزا حيرت بدلا من أن توضح. وكذلك كتب مسرحيات «الأعمى» و «بلياس وميليسانده» Pelleas. Melisande كمسرحيات تعرضت لأن تكون ضحية للرموز، وأن كانت المسرحية الأخيرة يمكن أن تكون مرضية لأصحاب العقيدة الرومانسية المحضة.

والرمزية يجب أن تكون لها شروح معترف بها على الصعيد العالمى، إذا كان يراد أن تحمل معنى واضحا ومثيرا من الوجهة الدرامية. والرموز ينبغى ألا تستخدم إلا عندما يريد الكاتب المسرحى أن يرفع الدراما التى يكتبها إلى مستوى جمالى أعلى. والاستعمال الأوسع نطاقا للرمزية يوجد فى تعبير أدبى غير الدراما الثرية. والقيم الرمزية للشعر والقصص الخيالى يمكن أن يدركها القارئ ويمكن أن تفيد فى إثراء فهمه. والفعل الإيضاحى Illustrative Action فى الدراما يجعل الرمزية أداة خطيرة فى ايدي آخرين غير كاتب المسرحية الضليع. ومن هنا فإن استخدامها للجمهور يمكن أن يكون بمثابة عون أو عقبة.

والتفسير الرمضى يمكن أن يكون موحيا بصورة خلاقة للمخرج والممثل والمصمم (وبالنسبة للكاتب المسرحى فى الوقت الذى فيه يتصور المسرحية ويكتبها)، والفنانون المسرحيون يمكنهم أن يجدوا فى الرموز حافزا فيها إذا كانوا حساسين بالنسبة لها.

٣ - الموضوع من خلال الصور الذهنية:

ثمة طريقة أدبية أخرى لها فائدة للمخرج هى تفسير (الشيء) - الموضوع أو معنى المسرحية من خلال صورها الذهنية بالكلمة Word Imagery. وصورة المشاهدَة seeing image. أفاد بعض النقاد فائدة كبرى فى تحليل معنى مسرحية «أوديب ملكا» Oedipus Rex ونحن نعرف من قبل أن أ. س. برادلى A.C. Bradley وآخرين قد فتحوا مجالا مستقرا أو خياليا لنقد مسرحيات شكسبير ونفسيرها. كالأحداث العديدة عن المرض disease فى مسرحية «هاملت» وعن «السما» فى مسرحية روميو وجوليت يمكن أن تكون بمثابة مفاتيح لمعرض مسرحية كاملة لهذه المسرحيات.

كذلك طريقة الصور الذهنية فى مسرحيات «تشيكوف» Chekov مفيدة للأغراض التفسيرية. والإشارات المتكررة للطيور فى مسرحية «الشقيقات الثلاثة» The Three Sisters، مفاتيح لموضوع المسرحية. والاستخدام الخيالى الشاعرى للزمن له دلالاته من الوجهة الموضوعية. «إرينا» تقول «لتشبيوتاين» Cheputykin فى الفصل الأول عن مساعدتها، التى تجعلها تشعر كما لو أنها تسافر بحراً مع السماء العظيمة فى أعلا.. وأن طيوراً بيضاء كبيرة تخلق فوقها. فيرد عليها «تشبيوتاين» بأن يتادىها بقوله «يا عصفورتنى البيضاء» والشقيقات الثلاثة جميعاً يمكن رؤيتهن كطيور يشعرن بالحنين إلى التحليق بعيداً إلى موسكو.. إلى السعادة. إنهن طيور يخفقن بأجنحتهن ويضربن بها القفص الذى شكلته ظروفهن الخاصة. وورغتهن فى الحرية وفى حياة أفضل يضى عليها أهمية موضوعية عندما يتذكر «فرشتين» Vershinin قصة الوزير الفرنسى السجين بسبب اشتراكه فى قضية بنما Panama أخذ يرقب فى بهجة الطيور وهى تخلق فى الخارج وهى التى لم يلحظها قط من قبل عندما كان رجلاً طليقاً؛ ثم يمضى «فرشتين» ليقول «إنك بنفس الطريقة لن تلحظ موسكو عندما تعيش فيها: نحن لا نتمتع بالسعادة ولا نتمتع بها أبداً وإنما نتوق إليها». وصورة الزمن تقع فى الفصل الأول عندما تشير أولجا Olga إلى الساعة وهى تدق اثنتى عشرة دقة وهى تقع مرة أخرى بقوة عندما يتحدث فرشتين فى كل فصل عن كيف ستكون الحياة جميلة وأفضل مما هى عليه فى خلال مائتى عام أو ثلاثمائة عام؛ ومغزى الزمن يشار إليه فى الخطيم «شبيوتاين» للساعة فى الفصل الثانى، وفى إشارة «فريدوتيك» Predotick للزمن فى الفصل الأخير، وبطبيعة الحال فى إشارات «فيرشتين» إليه فى نفس الفصل، ثم كلام «إرينا» Irena الأخير الذى يشمل «سوف يمر زمن»، وهما يرتبطان بموضوع المسرحية عن السعادة وعن حياة أفضل سوف تأتى بمرور الزمن.. وهذا الموضوع يعبر عن نظرة «تشيكوف» Chekov المتفائلة للحياة والتى تتكرر فى كل مسرحياته.

٤ - موضوعات تاريخية:

إن تفسير موضوع مسرحية ما بالفاظ تاريخية محضة قد يكون أمراً شيقاً ومجزياً للعالم Scholar والمؤرخ أكثر من الجمهور المعاصر. والفنان الذى يخرج مسرحية «ماكبت»

Macbeth مثلا، كدراسة للملكية «عقب الدراسات التي قام بها بعض الدارسين من العلماء والأدباء، والذي يحاول أن يؤكد على الحوار الذي يؤكد أن وجهة النظر المذكورة يحتمل أن تغفل الاندفاع المجنون الأهوج للميلودراما وصورة القتل المرفهى الحس الذين . وخذهم الضمير. وهذا المدخل يتسم بقصر النظر من الواجهة المسرحية لسببين:

أولهما أن الجمهور الذى تقدم له المسرحية جمهور عصرى وليس جمهورا من عصر اليزابيث والثانى أن هذه النظرة التاريخية المحضة للمسرحية ينبغي ألا تتأكد باعتبار أن موضوعا theme يؤده الحوار وحده ليس هو الموضوع الذى قام بتوصيله الفعل القائم بالتوضيح ولذلك فهو ليس دراميا.

ورجحة نظر الجمهور المعصرى إزاء الطموح والعطفان لا تختلف عن وجهة النظر فى عصر اليزابيث.. فالمعرض المسرحية Productions الأخيرة للمسرحية التى لقيت أعظم نجاح قد أثبتت أنها لم تفقد قوتها على أن تصطبغ المتفرجين وتهز مشاعرهم - وأن جاذبيتها تكمن فيما تنطوى عليه من ميلودراما محضة وشعر، وحتى مع ذلك فإن من الأمور غير العملية بالنسبة للمخرج أن يفسر مسرحية ما من وجهة نظر تاريخية محضة، ومع ذلك فإن بمقدوره أن يؤكد على هذا الموضوع باعتباره خيطا يقود إلى خيط المعنى لا على نسج المعنى بأسره. وهو بهذه المثابة يمكن أن يكون، وينبغى أن يكون عنصرا مثيرا - نوع من قاسم مشترك أضافى لهؤلاء القلائل الذين كان لهم بصفة خاصة خطر التمتع بمعرفة تاريخية، ومحاولة استخدام الصفة التاريخية للمسرحية يستطيع أن يؤكد على الموضوعات والأحداث والشخصيات الحديثة للمناظرة.

٥ - العنوان كمفتاح للمعنى:

عنوان المسرحية كثيرا مايجمل معناها ويكون بمثابة مفتاح لإدراك كنهها ومهما يكن من أمر فإن العناوين أحيانا لا تبين وجهة نظر فكرية بل تحدد مجرد ما تدور حوله المسرحية بألفاظ الموضوع Theme. «وقطة على سطح صفيح ساخن» لتيسى وليامز تثير حب الاستطلاع لدى الجمهور. والعنوان «أنظر إلى الماضى فى غضب» ليجون أوزبورن هو مفتاح للمسرحية يعطى المخرج والجمهور مفتاحا لإجمال المعنى.

٦ - العرض المباشر وغير المباشر للموضوع Theme

إن التقنيات التي يستخدمها كاتب المسرحية لتقديم الموضوعات تختلف اختلافا عظيما. والطريقتان العامتان هما العرض المباشر والعرض غير المباشر Direct Present action and indirect Present action وتقنية ميللر Miller في مسرحية «الكل ابنتي» مباشرة أو تقنية «أج» Jnge في مسرحية «عودى ياشيبا الصغيرة» فغير مباشرة. الأولى مباشرة لأن الشخصية تعبر عنها بصفة نوعية خاصة. ومهما يكن من أمر فإن تعبير «كريس» Chris عن الموضوع غير متوافق مع طالبه المثالي وليس واضحا. وهناك طرق أكثر وضوحاً وهذه تشمل استخدام المدقق والقصاص Narrator والجوقة Chorus والفاتحة Epilogue والخاتمة prologue. وإبسن Ibsen يقدم عددا من الأمثلة للعرض المباشر للموضوع Theme من خلال المدقق فذكر «ريلنج» Relling في مسرحية البطة البرية The Wild Duck لا وظيفة له سوى أن يعمل كلسان حال المؤلف وهو يعبر عن معنى المسرحية. فهو فيما عدا الجزء في المشهد قرب نهاية المسرحية عندما يرعى كليب «ليتل هدفج» Little Hedvig يقف جانبا من الفعل، وهو لا يصبح أبدا ضالما فيه. ثم هو لا يدخل المسرحية أو في الفصل الثالث. وهو يعلق على ما يرى ويسمع. وهو يجمل الفعل بقوله «جرد الرجل العادي من وهم الحياة فتجرده من سعادته بنفس الضربة.. و «أوه، إن الحياة سوف تكون محتملة تماما، على أية حال إذا ما كان بمقدورنا فقط أن نتخلص من المطالب الملحة للحياة التي تغل تنفص عيشنا، في الفقر بادعاء المثالية. وثمة أمثلة أخرى هي القاضي «براك» Brack في مسرحية «هيدا جابلر Hedda Gabler» وأولريك برنيد «Ulric Brended» في مسرحية «روز مرشولم Rosmersholm» و «باستر ماندرز» Pastar Manders في مسرحية «الاشباح» Ghosts.

إن كل شخصية من الشخصيات التي طرحت هي بالفعل رسول لكاتب المسرحية ينقل الموضوع Theme إلى الجمهور. وكل واحد منها يكون له ضلع في الفعل، ولكن بناء على مشيئة سيده «هنريك إبسن» يقف إلى جانب واحد، ويدع الفعل ينساب ماراً به، بينما يرقبه وهم عالم به ويعلق عليه ويفسره للناس في الأمام. والذين هم أيضا متفرجون، ومهما يكن فإن «إبسن» فنان بارع ورسام رفيع القدر قلما يعرفه الجمهور. إنه هو لاعب المراسم العظيم الذي يرشد المعلق المدقق من خلفية المسرح. والمخرج يحب أن يعالج هذه

الشخصية بعناية لتحاكى أن يصبح هو لسان حاله الواضح. والشخصية يجب أن تبدو متحدة وأن تسمح للموضوع theme بأن يأتي تلقائياً من العاطفة. وهو من الواضح يجب أن يدعه يصدر تقريباً في نفوس، حتى ضد لإراحته. وحالات التردد والتوقف والتغييرات في الحركة الموسيقية Tempo، وحجم الصوت والطبقة الناشئة من الخلفية العاطفية الصحيحة كثيراً ما تعطى القناعة بالخطب التي هي كثيراً ما تكون فكرية أولها طابع العظمت. وشخصية مثل الدكتور ريلنج Dr. Relling هي بطبيعة الحال لرجل مثقف زاهد، وفيلسوف وتحتاج إلى أن تكون أقل انفعالا من بعض الشخصيات الأخرى. بل إن الفيلسوف وأن كان يجب ألا يبدو منفصلاً عما حوله ويعد النظر يستشف مايقع من بعد على حساب أضفاء الرسائية على نفسه. على أنه كثير من مسرحيات «ابسن» الواقعية يجب على المخرج أن يعطى للممثل الذي يحمل الموضوع Theme قدراً كبيراً من العمل الواقعي realistic business والحركة الواقعية لزيادة قوته على الاقتناع. كما وإنه أثناء المشاهد التي تتناول الموضوع يجب عليه أن يركز على الشخصيات الأخرى أو الأشياء الأخرى ويجب عليه في كل الأوقات أن يكون متصلاً بالشخصيات الأخرى ويبدو أنه جزء من الفعل. أما في المسرحيات غير الواقعية فيمكنه أن يخاطب مباشرة الجمهور عند الحديث بحوار موضوعي.

٧ - القصص:

بعض شخصيات في عدد من المسرحيات تتضمن شخصية مدير مسرح أو شخصية «صحفي» حيث يسمح الأسلوب لهم بالوقوف جانباً للتحدث مباشرة مع الجمهور وهم يشرحون معنى المسرحية أو يعلقون على الفعل. ومهما يكن من أمر فإن أسلوب العرض «المباشر» (٥٩) في المسرحية يرق ويصبح أكثر واقعية بطريقة الحديث الشعبية التي ينتهجها القصص. والقصص أو المعلق أحياناً يتكلم مع الجمهور من جهاز مكبر للصوت وهو يتكلم شخصياً وبطريقة الحديث وهو يؤكد موضوع المسرحية.

٨ - الجوقة:

لغة أداة أخرى لتقديم موضوع Theme للمسرحية مباشرة هي «الجوقة» Chorus والمعلق raisonneur والقصص هما نسختان لرجل واحد في الجوقة الإغريقية (ولعلنا نتذكر أن شكسبير استخدم شخصاً واحداً وأطلق عليه اسم «الجوقة» Chorus في مسرحية

«هنرى الخامس» Henry وبهذا سبق الروايات الموجودة اليوم. والكورس الإغريقى وكل جوقات الكورس الكلاسيكية كانت كما تعلم تفسيرات للفعل الذى تقوم به الشخصيات الرئيسية التى ابتكرها كاتب المسرحية لتوصيل أفكاره الخاصة للجمهور. وكان الكورس مثل أحفادهم، يشاركون فى الفعل الرئيسى أو يقفون بمعزل منه كما كان كاتب المسرحية يشاء. والأسلوب الكلاسيكى فى توجيه الكورس يؤكد صفته التمثيلية ويضع خطأ تحت سلوكه الشكلى. والكورس فى الحركة والصوت يستجيب كرد فعل للكلمات والأفعال التى تقوم بها الشخصيات الرئيسية ويعلق عليها. وهو يشمل شخصية واحدة. وينبغى استخدامه مسرحيا من أجل أثره العاطفى لوضع خط تحت معنى المسرحية وتأكيد ذلك توصيله. ومن الخطأ استخدامه كتمثال لخطيب فى مسرحية مثلا أو استخدامه لتنيع أثر حركة جميلة وتكوين جميل وينبغى أن يتسم بالقوة والبساطة والصلابة ونحاشى اتخاذ وضع معين والتصنع.

٩ - الفاتحة والخاتمة:

المقدمة والخاتمة أداتان لعرض الموضوع. فالمقدمة لعرض «الجل» argument وتحدد الفعل، بينما الخاتمة تستخلص النتائج، وتشير إلى المفزى الأخلاقى Morale حتى ليقال أن هذه القضية تبلغ نوعاً من الفرور يستمتع به الجمهور لصالح وظيفته الموضوعية. والمقدمة والخاتمة تستخدمان فى مسرحيات كثيرة وأحياناً يكتفى شكسبير بالمقدمة كما فى «روميو وجوليت» ويؤكد فيها على فترة السمر للجمهور. ومهما يكن فإن الطريقة الخاصة بالعرض المباشر للموضوع تكون ذات قيمة مسرحية وينبغى أن يفسرها المخرج. والأدوات المبتكرة عموماً كاداة القصص والكورس - ليست بالضرورة من قبيل المضار بالنسبة للمخرج بل هما فوائد فى ظل ماهو غير عادى، وهو دائماً له صفة مسرحية. وجمهور المسرح الحقيقى يكون غالباً ممتناً لأسلوب الإنتاج المسرحى الذى يحيد عن الأسلوب التقليدى الواقعى ومن النوع الذى ينتهج ألياً.

١٠ - عالية الموضوع:

بعد تحديد معنى المسرحية وطريقة عرضها ينبغى أن يهتم المخرج بتوقيتها Time. Lines وإمكان تطبيقها أو عالميتها. والموضوعات Themes العابرة من موضوعات Sub-

jeels علاقة الإنسان بربه وب نفسه وب الآخرين، من المحتمل أن يكون لا وقت لها ولا أهمية عالمية Universality. ومسرحيات «أوديب ملكا» و «هاملت» و «الملك لير» و «عطيل» تتسم بهذه العالمية، والمسرحيات التي تكتب بالكامل من أجل توقيت اللحظة الحالية، هي في خطر إذ تتعرض لأن تنسى في سنوات متأخرة.

إن مسرحيات الحرب التي تكتب بموضوعات ليس لها صلة إلا بفترة معينة وبيئة معينة وطرز معين من الشخصيات فقدت معظم جاذبيتها لأنها محددة بتاريخ وهي مؤرخة، لأن موقفنا تجاه الموضوعات قد تغير. والمسرحيات التي تتناول موضوعات محددة بوقت معين دون أن تتسم بعقبات متينة ودون أن تكون شائقة ولها جاذبية على الصعيد العالمي، من المحتمل أن تمر من خشية المسرح. ونية كاتب المسرحية بشأن القضايا الاجتماعية التي تتجه إلى استبعاد القيم الأخرى في خطر إذ تتعرض لأن يهجرها الجمهور. وهناك أسماء لكاتب كانوا ضحية هذا الاتجاه.

ومسرحيات «ابن» أصلا كانت مكتوبة في العصر الفيتكوري وكانت موضوعاتها ملائمة في ذلك العصر ولكنها أصبحت متلازمة الآن مع المجتمع الغربي ولم تعد محل نقاش كما سبق ولكنها مع ذلك عرضت مؤخرًا في أوروبا وأمريكا بممثلات تججمات إضافة إلى قيمتها قيمة فنية من حيث عنصر النجومية.

ومها يكن فمن الواضح أن موضوع مسرحية هو بمثابة عموده الفقري وقلبه النابض، ومن المحتمل أن يضفي تفسير عقري من جانب المخرج وقيماً تمويضية في المسرحية.

١١ - مسرحيات بلا موضوعات لها مغزى:

هل كل مايقدم للمسرح من مسرحيات لها معنى أو دلالة؟ هناك مثلاً مسرحيات هزلية لا تحمل على محمل الجد.. إنها تدور حول شيء بمعنى أن لها موضوعاً، ولكنها لم تفكر في استدعاء معنى. وبعبارة أخرى يمكنك أن تقول مائدور حوله في ظل ما تفعله الشخصيات وما يحدث لها، ولكن مائدور حوله لا يضيف شيئاً إلى الفكرة الهامة السائدة. ومهما يكن فإنه يجب التأكيد على أن المسرحيات ليست كلها لها موضوعات ذات مغزى وأن المسرح أولاً وقبل كل شيء عاطفي في وقته وأهميته.

ومع كل ذلك هناك مسرحيات مسلية مما كتبها مولير وشكسبير لها معنى.

ثالثا : الشخصية

١ - مشكلات عامة

أ - الاختيار

أصبح مألوفاً في نسيج الدراما أن عدد الشخصيات في المسرحية يجب أن يكون محدوداً، فالوقت لا يسمح بالكشف عن عدد كبير منها وتطويرها. وكاتب المسرحية يجب أن يركز على شخصية رئيسية واحدة أو على شخصيتين رئيسيتين أو على مجموعة صغيرة. والشخصية المركزية أو الرئيسية تلقى معظم الاهتمام من كاتب المسرحية وتقدم بأعظم تفصيل وأكبر عمق ومهما يكن من أمر فإنه على الرغم من درجات الاختلاف في عمق الشخصية، فإن كل الشخصيات يجب أن تقدم وفق متطلبات الأسلوب أو الجنس Genre اللذين كتبت بهما المسرحية. فمثلاً لاعبوا أوراق اللعب من أصدقاء «ستانلى كوالسكى» Stanley Kowalski في مسرحية ويليامز Williams «عربة اسمها الرغبة» هم على السطح شخصيات تبرز تماماً إلى حيز الوجود مثل الشخصيات الرئيسية.. «ستانلى وستلا وبلاتش وميتش» Mitch وهم يتكلمون ويفعلون ويقومون بردود فعل بصورة طبيعية، ولكن كاتب المسرحية ليس لديه الوقت والفراغ لكي يقدم أكثر من شخصية أو شخصيتين يمكن الاعتراف بهما وسما ت تقول شيئاً. وهذه الشخصيات تعيش في المحيط الخارجى. وقضاء وقت في الكشف عنها يشتت انتباه الجمهور ويصرفه عن شخصيات هامة.

وبالإضافة إلى الاختيار Selectivity لعدد من الشخصيات فإن المسرحية تتطلب اختيار تفاصيل الشخصية. ولما تفاصيل عديدة جداً تؤثر تقدم المسرحية وتترك الجمهور وتبيل أفكاره، والاختيار أيضاً ينطبق على دوافع وأفعال وردود أفعال وتنتهى برفع الدرجة الجمالية وكذلك بوضوح الشخصية.

ب - التوافق

الشخصيات في المسرحيات يجب ألا تكون متناقضة، بل متوافقة Consistent وهذا ضرورى إذا كان بمقدور الجمهور أن يجمع تفاصيل الشخصية بوضوح. والمخرج مرة أخرى يجب عليه أن يكون على علم بأن الاندفاع رأساً لعرض لا يسمح للجمهور بأن يتوقف ويتأمل ويفرز عدداً كبيراً من المعلومات عن الشخصية. ولما مظهر آخر لتوافق الشخصية هو أن الشخصيات الدرامية يمكن بالأساليب غير الواقعية بخاصة، أن تكون غير

متوافقة بالنسبة للسلوك السيكلوجي، على النقيض من السلوك الواقعي أو المشابه لما ينتهج في الحياة. ونحن نتوقع وجود توافق Consistency سيكلوجي في الحياة. ولكن الفن هو انعكاس للحياة ورفع للوضع فيها. وبهذا فإنه لا يتطلب إلا توافقا جماليا. وهذا يمكن إيضاحه بشخصية الدوق في مسرحية شكسبير «قياس بقياس» أو «دقة بدقة» فمن الواضح أنها شخصية مسرحية وليست شخصية سيكلوجية وهو يستعمل لأغراض مسرحية. والممثل العصري المدرب في مدرسة سيكلوجية للتمثيل فقط يجب أن يدرك هذا، وأن يبرز سلوك الشخصيات حسب الصفة المسرحية theatricality. وإذا ما تعلم تمثيل مسرحيات شكسبير فإنه يجب أن يتعلم التمثيل من أجل الصدق المسرحي لا الصدق السيكلوجي.

جـ - أعضاء صفة نوعية

إن الضرورة العامة لاختيار صبارم وضغط للدراما تفقد الدراما مداها عندما تقارن بالشعر والقصص الخيالي. ومع ذلك فإن بمقدورها أن تعوض الخسارة. والتعويض في قيم الشخصية هو رفع درجتها وزيادة في الحجم الناشئ من أن الشخصيات ترمز إلى أكثر من نفسها. وهي لها وزن رمزي وجمالي أكبر. وهذا يعمل في الكوميديا كما يعمل في التراجيديا. والطبيعة الجوهريّة في الدراما هي عمل نموذج tipification لطائفة أو جماعة. وهي بهذه الصفة لتحقيق تعارفا سهلا مع الجمهور فحسب، بل تحقق عالمية Uni-versality.

وتصور مسرحية بصريا على أنها سلسلة من الدوائر متحدة المركز فإن الدائرة الخارجية يمكن أن تعتبر المناخ العاطفي هي والحالة العقلية والنفسية Mood أو روح المسرحية Spirit Of The Play، والدائرة التالية الموضوع theme ثم الحكمة الروائية ثم الحوار، وأخيرا المركز centre أساس كل الدوائر سوف يكون الشخصيات. وهذا المركز هو القوة المولدة التي تخلق الدوائر.. ومثل هذه القوة، قوية جدا ومعقدة جدا، وواسعة النطاق بحيث أنها بالنسبة للدراسة، تحتاج إلى شيء من التبسيط للمدخل approach. ولذلك يبدو منطقيا مهاجمة الموضوع Subject من وجهتي نظر:

أولتهما أننا سوف ننظر إلى الشخصية حسب تحليل المخرج لمجموعة من قيم الشخصية وعلاقتها بالمسرحية اجمالا (مجموعة قيم الشخصية تؤثر في البناء الإجمالي للمسرحية ونوعها وأسلوبها).

وثانيتها - وجهة النظر الأخرى فتقود إلى دراسة فاحصة وفقا لتحليل المخرج للقيم الفردية وعلاقتها بالممثل.

٢ - القيم الجماعية Group Character values

أ - تقديم الشخصية

إذا كان المخرج قد قام بتحليل مسرحية من حيث قيم الحالة العقلية والنفسية فيها، وقيم موضوعها فإنه يكون قد قرأها عددا من المرات وعرف قدرا كبيرا عن قيمها الأخرى، وبخاصة قيم الشخصية. وهو الآن في حاجة إلى أن يسأل نفسه «من» هي الشخصيات، وهذا هو بطبيعة الحال أول سؤال يسأله الجمهور. وفي المسرحيات الأقدم عهدا قدمت الشخصيات نفسها. ففي مسرحية «كل حي» Everyman يدخل الرسول ويقول مقدمة يندؤها بقول «ملكننا المقدس» ويطلب من الجمهور «أن يسمع مايقوله» ثم بعد أن يتكلم الرب يقدم الموت بعبارة «أيها الرب القوي أنا هنا رهن إشارتك» وشكسبير يبدأ مسرحية «الملك لير» King Lear بدخول ثلاث رجال وبعد أن يتكلم اثنان منهم عن تقسيم المملكة، والسؤال عمن يناصر الدوق أوف ألباني Duke of Albany أكثر من كورنول Cornwall، يلتفت أحدهما للآخر ويقول متسائلا اليس هذا هو ايتك يامولاي؟ فيكون الرد إنه هو ابنه غير الشرعي. ثم يلتفت نفس السيد (اللورد) لابنه ويقول:

«هل تعرف هذا السيد الجتلمان ادموند Edmund فيقول أدموند لا يامولاي». والإجابة هي مولاي لورد «أوف كنت» ارجو إلا تنساه فيما بعد كصديقى النبيل. والآن هاهو الجمهور يعرف كنت Kent وادموند Edmund ولكنه لايعرف الشخص الثالث ثم يقول الشخص الثالث: «إن الملك قادم» ويدخل «لير» Lear مع الدوق أف ألباني Duke Of Albany، والدوق أوف كورنول Duke Of Cornwall «وجونيريل» Gonerill وريجان Regan وكورديليا Cordelia ومع خدم.. وعندما يلتفت لير للشخص الثالث من الجماعة الأولى التي لم تتحقق بعد هويتها يقول: إسهر على راحة سادة فرنسا و «بيرجندي» Bur-gundi يا «جلوستر» Gloucester وهكذا فإن جلوستر يتم التعرف عليه. وفيما بعد يقدم لير كورنول و«ألباني» وبنتيه جونيرول GONERIL وريجان REGAN الابنة الأصغر سنا والتي لم تتزوج.

أما الصورة التالية فهي تقديم لمؤلف حديث لشخصياته. فشخصية تدخل ونقول «تحية لكم» فتجيب شخصية على المسرح.. «هالو فرانك» وبهذه الطريقة يقدم فرانك مباشرة وبطريقة طبيعية. ويمضى الحديث قدما، وتلميح ضمنى يدرك الجمهور أن هناك شخصية أخرى هي طبيب. ويتم التعرف على هويته بطرح السؤال «إنك لم تر ولدك فهل رأيته؟» فيقول فرانك «لا» ثم تقول الشخصية الثالثة على المسرح «هل تتصور؟» ويسير بعيدا ومعه «ترمومتر» خارج جرابه. وعندما يقول فرانك «هذا الفتى سوف يكون طبيبا حقا؟» وهو يارع، فيقول والده «سوف يكون طبيبا على جثتي» ولا دراك أن الشخصية طبيب يشير فرانك إليه ويقول «كان هناك طبيب فى ذلك الفيلم..»

ومهما تكن التقنية التي يستخدمها كاتب للمسرحية لتقديم شخصياته والتعرف على هويتها. فإن المخرج يجب أن يكون على يقين من أن الجمهور يفهم من هم هؤلاء الشخصيات وماهى العلاقة بينهم. وهو يستطيع أن يساعد الجمهور على أن يتعرف على هوية الشخصيات بوضعهم على خشبة المسرح بحيث يستخدم أوضاع أجسادهم وحركاتهم وعلمهم ليعين العلاقة بينهم وبين بعضهم بعضاً.

فتعاق حار مثلاً يبين عادة بلا حوار أن الشخصيتين المعينتين مرتبطتين بعلاقة حب شديد. والمخرج يواجه مشكلة محددة عندما يرتفع الستار فى المشهد الأول من مسرحية. ويشاهد الجمهور عددا كبيرا من الأشخاص على خشبة المسرح. والمخرج يجب أن يستخدم ما أوتى به من عمق ليشير إلى الشخصيات واحدا واحدا من خلال تأكيد بالصورة والفعل. والجمهور فى وسعه حتى أن يبدأ فى الاهتمام بالمسرحية قبل أن يتم التعرف على هوية الشخصيات. وبعد ذلك سوف يحتاج إلى أن يعرف ماهى الشخصيات، ولماذا تعمل ماتحملة. وهذا يقتضى الكشف عن الشخصية والدافع لديها وهو ماسوف تقدمه هذه الدراسات فيما بعد.

ب - فئات الشخصيات:

بعد أن يجب المخرج على السؤال من هم الشخصيات الفردية يقوم بربطهم بالمسرحية حسب درجات أهميتهم. ودرجة الأهمية لكل شخصية يمكن أن تتحدد بتأكيد قدر الحوار الذى لديه، ومساهمته فى الحكمة الروائية وموضوع المسرحية، وقدر الوقت الذى يقضيه

على خشبة المسرح. والمخرج هكذا يقسم الشخصيات إلى رئيسية PRINCIPAL ومساندة supporting ومساعدة subsidiary وأحيانا يكون التمييز بين الشخصيات الرئيسية - principal والمناصرة supporting من الصعب الحكم عليه. وهذا لا يهمل كثيرا لأسباب أكاديمية، بقدر ما يهمل لأسباب تتعلق بفهم وتفسير وإخراج المسرحية. والشخصيات الرئيسية تتألف من تلك الشخصيات التي تلور بينها صراعات تؤدي حتما ومباشرة إلى نتيجة وحل للمشكلة الرئيسية في المسرحية. وهي تخلق الخط الرئيسي للفعل والشخصيات المناصرة supporting، والخطوط المساهمة وإن كانت أقل درجة للفعل. والشخصيات المساعدة subsidiary هي عادة جزء من البيعة والجو. وهكذا فإن تقسيم الشخصيات إلى تلك الفئات categories الثلاثة يقول للمخرج شيئا عن بناء المسرحية باعتبارها كيانا قائما بنفسه. وهذه المعرفة لا تساهم في تفسير المسرحية فحسب بل أيضا في تقديم المعلومات المطلوبة لإجراء التدريبات والطرق التي تنتهج.

وفي مسرحية «الملك لير» لشكسبير مثلا نجد أن جلوستر وأدموند والأبله The fool وإدجار وجونوريل Goneril وريجان Regan وكورديليا Cordelia هم الشخصيات الرئيسية لأنهم يساهمون بأكبر دور في فعل action المسرحية وموضوعها بغض النظر عن قدر الوقت الذي يخصصونه على خشبة المسرح. وسوف يلاحظ أن كورديليا، بمعنى رقتا أقل على خشبة المسرح من «كورن وول» وألباني Albany ومع ذلك فإن المذكورين أخيرا يجب اعتبارهما شخصيات مناصرة بقدر ما يتعلق هذا ببناء المسرحية. أما الشخصيات الباقية «أوزوالد» aswald وبيرجندي وفرانس والطبيب والخدم والرسل فشخصيات مساعدة، ويجب أن يلاحظ أن الصراعات التي يكون ضالما فيها «جلوستر» و«أدموند» و«إدجار» هي شخصيات ثانوية بمعنى ما ولكنها بمعنى آخر شخصيات رئيسية، وتساهم في الفعل الرئيسي بمقتضى مواكبتهم للأحداث الضالغ فيها الملك «لير» وابتداء. أن الملك لير بمثابة شجرة لها فرعان وهجنر واحد.

ولو أننا فحصنا مسرحية «الكل أبناء» نجد أن «كريس» و«جو» Joe ومسز كيلر Keller هم الشخصيات الرئيسية بسبب إسهامهم في الفعل الرئيسي والموضوع Theme للمسرحية، و«آن» Anne و«جورج» شخصيتان مساندتان Supporting وكل الشخصيات الأخرى شخصيات مساعدة subsidiary.

جـ - بطل الرواية والبطل المنافس :

لتقرير أى الشخصيات تنتمى إلى الفئات الثلاثة السابق الحديث عنها يكون المخرج قد حدد أيضا الشخصية الرئيسية Central أو بطل الرواية Protagonist والبطل المنافس . Antagonist وبطل الرواية هو الشخصية التى يقوم صراعها أو مشكلتها بدفع الفعل الرئيسى للمسرحية. فهاملت بطل الرواية. والبطل المنافس يخلق القوة المقابلة لبطل الرواية. «كلودجيوس» بطل منافس، والبطل المنافس يمكن أن يكون شخصية أخرى أو قوة خارج أو داخل بطل الرواية نفسه. والرجل يمكن أن يكون فى صراع مع رجل آخر أو مع القدر أو مع قوة أو مع نفسه. والبحر مثلا، هو المنافس فى مسرحية «أونيل O' Neill» «أنا كريستى» Anna Christie ومعظم المسرحيات الكبيرة فيها شخصية رئيسية أو بطل للرواية. ومسرحيات مثل «هاملت» والملك «ليبر» و«عطيل» و«أوديب ملكا» و«ماكبث» و«فارست» فارست أمثلة لهذه الصفة الرئيسية Centrality، وبعض المسرحيات تتركز فى شخصيتين تدور حولهما الشخصيات الأخرى. ومسرحيات مثل «ترويض الشرسة» و«عوى ياشيبا الصغيرة» و«الكل أبناي» أمثلة فيها توأمان على مستوى البطولة (بتروشيوكاتارينا) (دوك ولولا) و (كريس وجو) كشخصيات رئيسية ثنائية. وثمة مسرحيات أخرى فيها ثلاث أو أربع شخصيات رئيسية Central فمسرحية هنرى الرابع لشكسبير فيها «فولستاف» و«هال» و«هوتسبر» ومسرحية «دقة بدقة» لشكسبير أيضا الدوق وأنجيلو وإيزابيلا. وفى مسرحية «الليلة الثانية عشرة» «فيولا» و«مالفوليو» وأورسينو و«أوليغيا» و«سيرنوبى» و«سير أندرو» و«ماريا» Maria .

وفى حالة هذه المسرحيات نجد أن الشخصيتين أو الشخصيات المتعددة وهى شخصيات رئيسية، يقابل أحدها الآخر، وهى رئيسية على قدم المساواة. ومن ثم فإن الصراعات تخلق تيارات منفصلة من الفعل Action الذى تمتزج فى آخر الأمر ويخلق وحدة فى الفعل.

د- التعرف على الشخصية والتعاطف معها:

بعد أن يكون المخرج قد تأكد من أن الجمهور يفهم من هى الشخصيات وفئات الجماعات التى تنتمى إليها، يكون لزاما عليه ان يحدد درجة تعرف الجمهور على الشخصيات والتعاطف معها. وإذا كان أفراد جمهور ما مهتمين بهذا الأمر فإنهم يجب أن يتعرفوا على الشخصيات فى مسرحية على أنهم مثلهم أناس يعرفونهم أو سمعوا عنهم أو قرأوا عنهم. والجمهور كى يصبح شديد الاهتمام بالشخصيات يجب عليه أن يتعاطف معها.

وتعرف الجمهور على الشخصيات إنما يتأتى من مشاهدة أفعال يمكن تصديقها وسماع كلام يمكن تصديقه على خشية المسرح. والمألوف بطبيعة الحال يمكن تصديقه ويستدعى الانتباه والاهتمام عندما يمكن أن يقال، بالإحالة إلى شخصية هي تماما مثل جاره في البيت المجاور لبيته أو الرجل الذى التقى به فى الجيش أو شقيقه أو حتى مثله هو نفسه. والعامل الذى يسمح فى المسرحية بالتعرف Recognition على أشخاص مألوفين بمثابة قيمة درامية محددة. وقيمة التعرف هذه فى المسرحيات تأتى من معرفة السلوك الإنسانى.

ومع ذلك أيضا فإن الكثير من الألفة يمكن أن يثير السأم. وهكذا فإن الشخصيات النمطية التى يمكن التكهّن تماما بسلوكها لها قيود خطيرة من حيث اهتمام الجمهور. فالجمهور يريد ألفة كافية للمعرفة والتصديق، ولكنه يريد اندفاعا لما هو غير مألوف للارتباط بالاهتمام. ولسوء الحظ فإن المواقف والعادات والبيئة تبحث عن علم إمكانية التكهّن وعدم إمكانية التكهّن Unpredictability. على أية حال يجب ان تكون قابلة للتصديق. والجمهور يجب أن يكون له الحق فى أن يفعله. والشخصية التى يمكن معرفتها وتصديقها ولكنها شخصية لا يمكن التكهّن بها هي شخصية مسرحية.

إن المواقف غير المألوفة تسمى إلى عدم إمكان التكهّن بالكلام والفعل Speech and action المسئولين عن اهتمام الجمهور بالشخصيات فى مسرحيات «فى انتظار جودوه» لصامويل بيكيت «وفاة بائع متجول» لأرتور ميللر، و«عربة اسمها الرغبة» لتينيسى ويليامز. شخصيات لا يمكن التكهّن بما تفعل للدرجة كبيرة، ومن ثم فإنها فعالة مؤثرة من الوجهة المسرحية. والشخصيات الرئيسية فى ميلودرامات كثيرة لا يمكن التكهّن بما يحدث فيها ومع ذلك فكل هذه الشخصيات لا بد أن تكون لها تجعلها شبيهة بالخلوقات البشرية الأخرى لكي تعرف وتصديق.

وثمة عادات ويسعات غريبة تخلق عدم إمكان ساحر للتكهّن فى الشخصيات. وشخصيات عديدة لها يبعات وعادات ومواقف غير مألوفة لدى معظم الجماهير ولكن يمكن معرفتها لأننا قرأنا أو سمعنا عنها، ولأنها تظهر المواقف الأساسية والأفعال الأساسية الشائعة لدى كل البشر. ومن ثم فإنها يمكن ان تصدق أيضا. ومعرفة الجمهور للشخصيات يمكن ان يأتى مما هو مألوف وما هو غير مألوف على السواء، وإن كان مما يمكن تصديقه.. ومعرفة

الجمهور هي عملية التعرف على الذات وعلى البشر مع الشخصيات على خشبة المسرح. والجمهور يستجيب باهتمام وفهم لما هو غير إنساني وهو يجب أن يرى الشخصيات المسرحية مشابهة على وجه اليقين مع نفسه. ويجب أن تكون ثمة رابطة قرابة بين الشخصيات وبين الجمهور. وهذه القرابة تثير التعاطف Sympathy وهذا التعاطف مع الشخصيات مرتبط ارتباطاً وثيقاً مع أهمية قيمة التعرف عليها. والجمهور يجب أن يتعاطف مع الشخصيات إذا كان عليه أن يشاركها في انفعالاتها. وكلما كانت المسرحية حادة تراجيدياً كلما كانت هامة بالنسبة للجمهور للتعاطف تعاطفاً شديداً على الأقل مع الشخصيات الرئيسية. والتعاطف مع الشخصيات له علاقة كبرى بنجاح المسرحية والمخرج يجب أن يحترس من المسرحيات التي فيها شخصيات لا يحبها الجمهور إذ أن الجماهير يجب أن تحب الشخصيات، إذا كان لها أن تعبأ بما تفعل وبما يحدث لها. ويلاحظ أن الكلمة «يجب» قد وردت في البحث، وهي تتضمن درجة ما من التعاطف. والجمهور يمكن أن يكون متعاطفاً مع الشخصيات الكوميديّة ولكنه يجب ألا يكون متعاطفاً بشدة إلى حد أن يصبح عاطفياً معها ولا يكون بمقدوره أن يضحك. فالضحك هو أولاً وقبل كل شيء هدف الكوميديا ولعله يكون من الأفضل أن نقول أن الجمهور يجب أن «يجب» الشخصيات الكوميديّة وأن يكون «متعاطفاً» مع الشخصيات الجادة.

إن الجماهير تحب الشخصيات لأسباب أخرى غير الصفة الكوميديّة فمثلاً الشخصيات الشريرة يمكن أن تكون محبوبة في مسرحية ما مثل «مفسطوفوليس» Mephistopholis شخصية أحبها الجمهور منذ أن ظهرت في الدراما إبان القرون الوسطى كشيطان. وقد أحبه الجمهور لأنه شرير ذكي بارع. وفي مسرحية فاوست Faust لا يحظى بالحُب بسبب ما يتسم به من شر يتوصل بالذكاء والبراعة فحسب بل لأنه مدعاة للتسلية.

هـ - علاقة السببية والشخصية:

إن تعاطف الجمهور مع الشخصية يرجع إلى حد ما إلى الدرجة التي تهتم بها الشخصية بشئ ما. وإذا حدث أن اهتمت بأمر فإن الجمهور سوف يهتم بدوره بدافع من تفهمه وتعاطفه. ولكي تهتم الشخصية بشئ فإنها يجب أن يكون لديها الدافع والإرادة لأن تفعل شيئاً؟ ليكون شيئاً، ولكي تفعل من شئ... إلخ. والشخصية تبدأ باستمرار لإرادتها والمخرج يجب أن يسعى باستمرار إلى إثبات ذلك بجلاء وإرادة شخصية أما لإرادة الشخصية

فهو سبب هذا الفعل سواء كان داخليا أو خارجيا. والشخصية لكي تكون درامية يجب أن تظهر أن لها إرادة.

وفي تحليل المسرحية من أجل القيم العامة أو الجماعية للشخصية يجب على المخرج أن يبحث عن شخصيات لها قوة لإرادة، وكلما كانت الإرادة قوية كلما كانت إمكانيات الدراما أكبر وكلما زادت مصداقية المسرحية.

والمسرحية التي تكون الشخصيات فيها ضعيفة الإرادة تفتقر إلى عنصر التشويق بالنسبة للجمهور. والمسرحيات التي أثبتت للجمهور أنها ذات جاذبية من خلال اختيار الزمن هي تلك المسرحيات التي فيها شخصيات قوية بسبب الاقتناع بأن إرادتهم قوية. وقوة الإرادة يمكن إظهارها بقلق داخلي، وكذلك بفعل فزيعي. وهاملت Hamlet لشكسبير يوضح النوع الأول، «وتامبورلين» Tamborlin «لكريستوفر مارلو» Marlowe النوع الثاني (٦٠) وكثيرا ما يمكن لتدريب الإرادة أن يؤدي إلى فعل داخلي أو فعل خارجي كما في «عطيل»، وإرادة «لير» تكاد تظهر تماما بضيق داخلي وفعل داخلي. وقوة أفكاره وعواطفه تعوض نقص فعله الفيزيقي. وإرادة الممثل القائم بدور رئيسي يمكن أن تثير مسرحية بأكملها وتدفعها إلى فعل، ويمكنها أن تخلق حالة من عدم التوازن من التوازن. وكاتب المسرحية يجب عليه أن يختار نوع وقدر التدريب للممثل الذي يقوم بدور رئيسي والمطلوب لكي يفعل هذا. والشخصيات والأحداث يجب أن توضع وتنظم بحيث تكون ملتهبة جدا وينتظر أن تزول بعمل إرادي من الممثل القائم بدور رئيسي. والمناقشة تدل ضمنا على أن الشخصيات التي تحيط بالشخصية الرئيسية يجب أن تكون لها إرادات أيضا. والشخصيات لكي تقوم بتدريب إرادتها يجب أن ترتبط مع شخصيات أخرى فهي لا يمكن أن تكون في عزلة. والعلاقات عادة تنشأ من الرغبة والإرادة. ورغبة «هاملت» في التعليم حفزته إلى أن يذهب إلى الجامعة في «ويتنبرج» Wittenburg حيث أقام علاقة مع «روزنكرتس» Ro-sencrantz وجولدن سترن Guildenstern اللذين كانا في الجامعة لنفس السبب. ورغبتهم الأخيرة في التجسس على «هاملت» لصالح الملك «كلوديو» Claudias خلقت علامة أخرى. وهذا أسفر عن وقوع صراع بين الإرادات فيما بينهما وبين «هاملت». وعندما أرتاب هاملت فيهما وقام رغبتهما في الحصول على معلومات للملك وهذا

الصراع بين الإرادات كان صراعاً بين الشخصيات. وهناك مصدران آخران للصراع: الإرادة ضد نفسها، والإرادة ضد قوة خارجية مثل القدر والقانون والتقاليد والبيئة.

والحديث مع النفس في مسرحية «هاملت» «أن تكون أو لا تكون» To be or nor to يكون مثالاً للإرادة ضد نفسها. وفي مسرحيات أخرى عديدة هناك شخصيات كاملة للإرادة ضد نفسها، شخصية بطل يصارع أجزاء من شخصيته، ضميره وحبه لفتاته وجه لوالده النخ. وقلب الملك «لير» هو صراع «لير» مع نفسه.. و «ماكبت» في صراع دائم مع الاحساس بالواجب «للدنكان» Duncan قبل اقتناعه بقتل الملك.. ومستر كيلر Mrs. Kel- ler تمر بها لحظات من الرغبة في الإيمان بأن لارى Lory حى يرزق، حتى لو كان جزء منها يقول لها إنه ليس كذلك.

«وأوديب» مثال كلاسيكى لإرادة فى صراع مع القدر أو الآلهة، «بروميثيوس» Pro-metheus فى مسرحية روميثيوس مغلولاً Prometheus Bound مثال مماثل. وبارتلى Bar-tley مسرحية الراكبون إلى البحر يحارب ضد القوة المهلكة للبحر عندما يعتزم أن يذهب إلى السوق وفي مسرحية أخرى يشن البطل حرباً ضد بيته.

وفي معظم حالات الصدام بين إرادة الشخصية يكون الصراع مع أكثر من قوة في وقت ما. وقد يكون في صراع مع نفسه ومع شخصيه أخرى في نفس الوقت. «وهاملت» يوضح هذا عندما يكافح ضد ماضيه، وحبه «لأوفيليا» Ohelia بينما يتهمها بأنها زائفة بالنسبة له في مشهد «أذهبى إلى دير للراهبات» «وجلومستر» Glouster أيضا يوضح هذا النوع من الصراع المزدوج عندما يخبره «أدموند» Edmund بخيانة «إدجار» Edgar المفروضة لوالده.

ويجب أن يكون واضحاً أن الشخصيات لها علاقات وإرادات ومعارضة وصراعات بهذا الترتيب وهذه هي عملية ابداع الدراما. والمخرج عليه أن يبحث عن هذه العناصر في تفسيره للمسرحية ويجب عليه أن يوطد دعائمها في عرضه المسرحى.

و- الشخصيات الرئيسية العاملة والسلبية:

إنَّ قَدْرَ الإرادة سواء كان يُحدَّد أو لا يحدد الشخصية يكون فعالاً Active أو سلبياً Passive ومهما يكن فإنه ليس سيباً جداً أن تكون فيها شخصيات ضعيفه الإرادة ولانوية

ولكن الأمر يكون مهلكا إذا كانت إرادة الشخصية الرئيسية أضعف. والشخصية الرئيسية السلبية تخاطر احتمال وجود صراعات درامية. والأشياء يمكن أن تحدث له ولكنه لا يسبب أبدا حدوث أشياء تحدث لاي واحد آخر. وهو يصبح ضحية للشخصيات والأحداث الأخرى ولكنه لا يقوم أبدا بأى قتال، ومن ثم لا يخلق موقفا دراميا. ومثل هذه الشخصية قلما تكون شخصية شاققة فى نظر الجمهور وقلما يتعاطف معها.

ومهما يكن من أمر فإنه إذا كان هذا النقص فى الإرادة يمكن تعويضه بتعذيب داخلى Torment وحساسية، فإنه يمكن أن يكسب العطف، ومن المحتمل أن يكون من المستحيل بالنسبة لكاتب مسرحى أن يخلق شخصية هى مجردة تماما من شئ من مظاهر الإرادة وحتى عندما تكون الأفعال الفيزيائية لشخصية ما مؤلفة من مجرد الذهاب من موضع الجلوس إلى موضع آخر فإن شيئا من الإرادة تكون قد أبدته الشخصية. والشخصية التى تقوم بدور رئيسى فى مسرحية ما وتكون عديمة الإرادة لا ترى إلا قليلا فى الحياة التى تستحق أن يعيشها المرء، بل إن الناس حوله يبدون أيضا سلبيين بالنسبة للحياة، وهى فى النهاية تنتحر. وغنى عن البيان أن الجمهور لا يبالى بهذا، فمعظمهم سوف يستفرون فى التماس.

٣- العلاقة الرئيسية:

إن الصراع بين الشخصية الرئيسية أو الشخصية التى تقوم بالدور الرئيسى فى المسرحية يكون مع الشخصية المعادية Antagonist. وصراع مثل هذا يطلق علاقة رئيسية تكون الفعل الرئيسى. فهاملت ضد «كلوديوس» Cloudius مثال للعلاقة الرئيسية التى يتم الحفاظ عليها طوال المسرحية. وكذلك «كريس» Chris «وجو» فى مسرحية «كلهم أبناءى». والشخصيات الرئيسية يمكن أن تكون ضالعة فى شخصيات أخرى غير الشخصية المعادية ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات التى تكون ضالعه فيها بعمل هى جزء من العلاقة الرئيسية. فمثلا هاملت يصبح ضالعا مع «بولونيوس» و«لايرس» Laertes «وأفيليا» Ophelia وأمه و«روزكرتس» Rozencrantz و«جلد نستر» Guildenstern ولكن هذه الصراعات ترتبط بانه ضالعه مع «كلوديوس».

والخروج ينبئ أن يكون حريصا على أن يتحاشى مسرحية تنتشر فيها علاقات وأفعال. ويجب عليه أن يوطد دعائم العلاقة الرئيسية ويؤكددها وكذلك وحدة الفعل والشخصيات

الرئيسية التي تحافظ على العلاقة الرئيسية يجب ألا يسمح لها بأن تسقط من المسرحية لأية فترة كبيرة من الزمن.

أما الشخصية التي تكون بعيدا عن مقدمة خشبة المسرح تفقد بؤرة انتباه الجمهور ومن ثم تضعف، وإذا كان لابد أن تكون خارج خشبة المسرح فإن الفعل في المسرحية يجب أن تكون له صلة به والحفاظ على علاقة رئيسية تفترض وجود انتباه واهتمام وتوتر لدى الجمهور، والجمهور يتعرض للحيرة والبلبلة من هذه الاعمال غير المعظمة التي يكون ضالعا فيها.

حـ - العلاقات الثانوية:

إن الشخصيات الرئيسية تخلق العلاقة الرئيسية في المسرحية، أما الشخصيات الثانوية فإنها مع الشخصيات المساندة والمعاونة تساهم بدور فيها. وهي تساهم بدور فيها بأن تصبح ضالعه مع بعضها، بحيث أنها تمت بصلة للشخصيات الرئيسية وبالعلاقة الرئيسية. وفي مسرحية «كلهم أبناي» نجد أن العلاقة الرئيسية هي التي بين «جور» Joe، «وكريس» Chris كما أشار إلى ذلك دخول جورج في الفصل الثاني، واشترائه الذي أعقب ذلك في أحداث مع «جور» ومسز «كيلر» ما يكشف النقاب عن عنصر يؤثر تأثيرا شديدا في العلاقة الرئيسية. «جورج» شخصية (مساندة) Supporting وعلاقاته الثانوية حيوية جدا، «وفرانك» وهي شخصية ثانوية (مساعدة) Subsidiary يؤثر من خلال الحدث الذي يرتبط بالعلاقة الرئيسية ومعه طالع (٦١) «لاري» تماما بعد المشهد الذي يظهر فيه «جورج» و«جور» ومسز «كيلر»، وفي مسرحية «الملك لير» نجد أن «أزوالد» Oswald وإن كان شخصيه مساعدة ويمثل «جونريل» Goneril يشتبك في مناقشات عديدة مع «لير» Lear و«كنت» Kent وبهذا يساهم بدور في العلاقة الرئيسية.

وليست كل الشخصيات المساعدة Subsidiary لها علاقات هامة واشتراك عام بدور كبير، فالبعد منها ليست له إلا بمثابة جور وبيقة أو تكون بمثابة خدم ورسول ولكن لا تكون لها صراعات تنشأ من العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى ووظيفتها غالبا وظيفة تكتيكية لا درامية، والخدام في مسرحية الملك «لير» الذي يقل له الملك لير في الفصل الأول في المشهد الرابع أن يذهب ويقول له إنه سوف يكلمها، له هذه الوظيفة التقنية.

وأهمية العلاقات الثانوية Secondary relationship ومشاركتها بدورها يكمنان في صفتها الدرامية. والمخرج يجب عليه دائما أن يسعى إلى تحقيق مثل هذه العمليات التي تكون الشخصيات ضالعة بأدوار فيها لأنها تبقى المسرحية نابضة بالحياة. ويجب عليه أن يحترس من تلك المسرحيات التي فيها علاقة رئيسية تذوى في بعض المشاهد ولا تكملها علاقات ثانوية Secondary relationships. والمسرحية التي تحدث فيها صراعات كبرى مع صراعات صغيرة تكون في خطر من إغراء جمهور المتفرجين بالنوم بين المشاهد الكبيرة. وبدون وجود أحداث ثانوية فإنها تفقد عنصر التوتر، بل وصفة الاتجاهية Directinolity فيها.

طـ .. حالات التباين في الشخصية:

إن التباين ينطوي ضمنا على وجود خلاف، والخلاف يشير ضمنا إلى وجود معارضة وصراع، والصراع هو الدراما. والمخرج في تحليله لمسرحية ما يجب عليه أن يتنبه إلى ما هو درامى وأن يبحث عنه.. وبينما هو يسبرغور اجمالي المسرحية فإنه يراها، إذا كان يتصورها بصريا، تصميميا بالألوان والشخصيات كجماعة وكأفراد تساهم بلونها في التصميم وفي البناء. وبينما يفكر المخرج في كل فرد، فإنه يجب عليه أن يراه في لون متباين Contract مع الشخصيات الأخرى ويمكنه أن يرى الشخصية الرئيسية التي يتعاطف معها الجمهور كتصميم لتونات Tones مختلفة تنطوى على بعض الألوان الأولية الدافئة، والشخصيات الرئيسية المعارضة في تونات من الألوان الباردة مع الشخصيات المساندة. والمساعدة في تونات من الألوان الدافئة والباردة حسب علاقاتها مع الشخصيات الرئيسية. والتباين يضيف صفة فردية على الشخصيات ويجعلها في تعارض مع بعضها بعضا. وإذا كان المخرج لا يستطيع أن يرى شخصياته في تباين مع بعضها بعضا، إما لأنها مرسومة بصورة غير واضحة وباهته، وإما لأنه عاجز عن فهم الخلافات التي بينها. وإذا كان المخرج بعد دراسة متكررة للنص المكتوب لا يزال يعجز عن رؤية وجود التباين بين الشخصيات فإنه يجب عليه أن يشير على كاتب المسرحية بأن يخلقها في المسرحية. ويجب عليه أن يقدم تفسيراً ويوجه الممثلين لكي يحققوا وجود تباين. وإذا كانت هذه الأمور غير ممكنة فإنه من الأفضل ألا ينتج المسرحية.

إن كل دراما ناجحة سواء كانت مسرحية جادة أو كوميدية، فيها شخصيات في تباين مع بعضهم بعضا. «وميكث» يكسب قدرا كبيرا من تأثيره الفعّال لأنه يرى بشكل بارز ضد

ليدى ما كيث «ودنكان» Duncon وماكدوف Macduff. «وهاملت»، بالمثل يكسب بالمقارنة «بكلوديوس» و«هوراشيو» «ولايترس» «وروزنكرتس» «وجيلدنسترن». «وأوديب» «وكريون» يقدمون وهم فى حالة تباين حادة. «ونورا» Nora - الزوجة الديمة - تظهر فى تمارض مع «تورفالد» Torvald. «لولو» Lola «ودو» Doe رغم أنهما يحان إلى شباها الضائع يقسمان بأنهما أكثر درامية حسب ما بينهما من خلاف. «وعطيل» «وياجو» «وكاسيو» بمثابة دراستين أخريين للتباين.

وحالات التباين فى الشخصية يجب أن تكون ظاهرة بين الشخصيات الفردية. وحالات التباين المذكورة يجب أن تكون حالات للتباين بين كل شخصية وغيرها. فشخصية «ياجو» بمسرحية عطيل شكسبير رغم أنه فى حالة تباين مع الشخصيات الأخرى هو أيضا شخصية له أمزجة متباعدة، فهو ساحر سخرية لاذعة بصورة متميزة ولكنه لا يرى دائما بنفس الدرجة من تلك الحالة العقلية والنفسية. وروح الفكاهة وإن كانت ظلالة لا نهاية لها للإحساس توجد كامنة فى كيانه. والمفسرون العظام لشخصية «ياجو» قد بينوا التونات العديدة فى شخصيته. وجمهور المحررين يمل عادة من الشخصية التى تكون باستمرار فى حالة عقلية ونفسية Mood واحدة. وهذه الشخصية ذات اهتمام محدود وهى تقيد الاحتمالات الدرامية فى المسرحية. وفى البحث عن تنوعات فى الحالة العقلية والنفسية يجب على المخرج أن يبحث عن تنوعات نغمية داخل كل شخصية. وعدد كبير من كتاب المسرحية المحنكين يعتقدون أنهم قد رسموا شخصيات هامة وشائقة، ويعتبرون الشخصية فى مسرحياتهم تلعب دورا هاما عندما يقدمون فى الحقيقة مشاهد تظهر فيها شخصياتهم فى أكثر من ضوء واحد. وإذا كان لشخصية أن تكشف النقاب عن وجه أو أكثر من وجه فإنها يجب أن توضع فى مواقف مختلفة اختلافا كافيا تسمح لها بأن تظهر وجوها أخرى. والمخرج يمكنه أن يختبر بعد الشخصية بتحديد ما إذا كانت تتفاعل مع المواقف المختلفة بطرق مختلفة. والشخصية التى تحمل بنفس الطريقة فى كل الظروف هى شخصية من طراز له جانب واحد. وما لم يشوه المخرج معنى المشاهد فإنه لا يستطيع أن يظهرها بطريقة أخرى.

ى - النمو فى الشخصية:

إن النمو فى الشخصيات growth in the character له قيمة كبيرة فى بناء المسرحية. وهذا يتضح بجلاء من تدرج الشخصيات من حالة جهل إلى حالة معرفة وإنجازها لنظرة

جديدة متعمقة في المشكلة التي يواجهونها، واتخاذها موقفا مستثيرا إزاءها يثيران ماديا المسرحية بأسرها. وهذا النمو في الشخصية في بعض المسرحيات بطبيعة الحال يكون عكس ما يقصده المؤلف إجمالاً. فقد يكون قصده هو أنها ينبغي أن تكون قد نمت ولكنها عجزت أن تفعل هذا فقد ظلت عمياء لا ترى أخطأها ومواطن ضعفها وغلبتها الكارثة على أمرها. «كوريولانوس» مثال للشخصية التي تصبح بالتدريج أكثر شعورا بالمرارة والشدة ولكنها لا تصبح مستنيرة enlightened إن (كوريولانوس) (٦٢) يمثل التدرج في الشخصية ولكنه لا يتغير بنمو الشخصية.

وفي المسرحيات التي تكافح فيها الشخصيات مشكلات إنسانية أساسية مثل علاقة الوالد بأولاده كما يمثلها «ليز» و«جلوستر» في مسرحية الملك «ليز» حيث نجد تطور الشخصية إلى الاعتراف بأخطائها، لا تترى فقط التجربة العاطفية للجمهور بل ترفع روح الإنسان. وهذه القيم إلى حد كبير مسفولة عما تستحقه المسرحية من تقدير وهي تعمق إدراك الإنسان لكونه الإنسان.

وهذا النمو موجود في شخصية «هاملت» في المشهد الذي يظهر فيه مع «هوراشيو» بعد عودة «هاملت» من إنجلترا. وعطيل لا يرى خيانة ياجو لثقتة فيه وحب ديدمونة له وأخيرا يفتح عينيه ليرى الحقيقة. إن كل إنسان يكرس حياته لاكتشاف علاقة كل إنسان بالحياة والموت. بل أن «كيت» (٦٣) Kate «بتروشيو» Petruchio يتم ترويض أحدهما للآخر ليكونا مناسبين للزواج.

على أن التغيير في الشخصية ونموها يخلقان منحى المعنى في عدد كبير من المسرحيات. وقد يكونان حجر الزاوية في بناء مسرحية. والمخرج يجب عليه أن يحس بهما عندما يقوم بتحليل التصميم الإجمالي ويجب عليه أن يبحث عنهما أولا في الممثل الذي يتعاطف معه الجمهور ثم في الشخصيات المحيطة به.

وثمة جانب هام من نمو شخصية البطل Protagonist التي يتعاطف معها الجمهور هو سلوكها النهائي المتأخى. ويشير الخبراء إلى أن المخرج يجب أن يراجع هذا المظهر الأساسي من المسرحية لكي يختبر منطقها وبناءها وهو يقترح قراءة الفصل الأخير أولا للتأكد والإطمئنان إلى أن المسرحية تنمو بصورة واضحة ويمكن تصديقها حتى تصل إلى

الذروة. بل يكون من الأفضل للمؤلف أن يكتب الفصل الأخير من المسرحية ليبينى المسرحية بطريقة سليمة.

ك - بعد الشخصية:

وأخيرا فإن المخرج فى دراسته للمسرحية من أجل مجموعة القيم للشخصية يجب عليه أن يحدد درجة الكمال أو البعد dimensionality للشخصيات كمجموعة. وقد رأينا من قبل أن الطبيعة الخاصة للدراما تتطلب اختيارا Selectivity وتفهما ورفع قوة الشخصية. ونحن نعرف أيضا أن الشخصيات المسرحية يجب أن تقسم بالتماثل والانسجام اللذين لا يوجدان فى الناس فى الحياة. وبالفعل فإن التحديد والوضوح فى الشخصية يبلغ قدرسمى «تتميط» Typification لكل الشخصيات التى توجد فى الدراما. والعرف فى المسرح يتطلب هذا الأمر، وعلى المخرج دائما أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه بغض النظر عن درجة الواقع الذى تحققه المسرحية إجمالاً. وكل أسلوب من أساليب الكتابة المسرحية - من أسلوب الاتجاه إلى الطبيعية إلى أسلوب الاتجاه إلى التعبيرية - تحكمه حدود فنية تقيده. والمسرح يجب دائما عدم الخلط بينه وبين الحياة [Theatre must not be confused with life] وقد لوحظ أن المخرجين والممثلين على السواء عندما يقومون بتحليل الشخصيات ومحاولة خلقها فى الأداء ينسون أحيانا هذه القاعدة الأساسية الهامة بالنسبة لمعلمهم.

وفى نطاق التقاليد المتعارف عليها فى الدراما، على أية حال، هناك مقياس لقياس درجة اكتمال الشخصيات يمكن أن يستخدمه المخرج. وهو فى تحليله للمسرحية إجمالاً من الضروري بالنسبة له أن يحدد أين ينتمى أفراد مجموعة شخصياته على المقياس. وفى حديثنا يمكننا أن نبدأ بالشخصيات الأقل من غيرها فى النمو الكامل ونتنقل إلى عرض أمثلة للشخصيات التى نمت نموا كاملاً. ويجب علينا أن نشير فى الحال إلى أن هذه هى دراسة مقارنة من أجل أعراض تفسيرية، وأنها لا تتعلق بجدارة بأى مثال للعرض على خشبة المسرح. والدراما التعبيرية لا تبذل إلا شيئاً من الجهد لتحقيق الكمال للشخصية. والشخصيات بمثابة شفرات غامضة ولا شئ أكثر من ذلك. إنها ليست لها أسماء.

وهناك شخصيات لها سمات مجازية فى المسرحيات الأخلاقية كـ «مسرقيات الفهم»، والاعمال الصالحة، والشهوة، والتى لها على الأقل سمات دينوية تشاهد فى الحياة كل يوم

يمكن التعرف عليها. إنها أكثر من مجرد أنكار لها دلالة. وهناك واقع لا تحققه الشخصيات التعبيرية وبعد ذلك هناك الشخصية النمطية Type والشخصيات النمطية توجد في أرجاء مدى الدراما وهي متوقعة في الكوميديا والفارس والميلودراما، ويمكن التعرف عليها بسهولة وبصورة يمكن تصديقها. والكوميديات الرومانية هي التي ولدت دعائمها أولا كالخادم البارع المهذب، والأب الداعر والسيدة التي لا تمتسك جدا بالفضيلة، والشاب ذو الأفكار المتحررة ورجل الأعمال المفرور، وكلها شخصيات مألوقة في المسرح عامة.

٣ - القيم العارضة للشخصية Individual Character Values

الدراسة التي يقوم بها المخرج للقيم الجماعية للشخصيات قد أسفرت حتما عن تكوين آراء عن القيم التي تنفرد بها شخصية معينة وهذه عامة وتكونت بالرجوع إلى المسرحية إجمالا، وإلى بناء المسرحية. والآن بالإحالة إلى الممثل فإن كل شخصية فردية يجب أن يتم فحصها بحثا عن ديناميات درامية لرؤية شخصية في حالة عزلة كاملة بعيدا عن العلاقات مع الشخصيات الأخرى. والشخصية التي يحتمل أن تكون درامية كما رأينا من قبل، يجب أن تكون لها علاقة بشئ أو شخصية أخرى أو قوة. ومهما يكن من أمر فإن من الضروري للمخرج أن يقرر بتحليل شخصيته التي تفصله عن الأفراد الآخرين والنتائج في بعض أنواع العلاقات والسلوك لافئ الأنواع الأخرى.

أ - سمات التعرف على الهوية ومعرفة الشخصية:

إن كاتب المسرحية يقدم شخصية ما في وقت معين من حياتها، في بيئة خاصة بها، وكذلك علاقاتها الخاصة وفي حالة عقليه وصحية معينة وتاريخها الشخصي. والحقائق الهامة تقول للجمهور من هي؛ والخطوة الأولى في الدراسة هي التعرف على هويتها باكتشاف تلك التفاصيل التي تجعلها مختلفة عن أي شخصية أخرى في المسرحية.

وفي دراسة مسرحية «الكل أبناي» لأرثر ميللر نجد أن «جو كيلر» Joe Keller ابنان هما «كريس» Chris الذي هو على قيد الحياة، ويعيش ويعمل معه، «ولاري» Larry الذي يفترض أنه سقط صريعا في الحرب أو من المفقودين فيها - ونعرف أيضا أن «كيث» Kate هي زوجة «جو» Joe ولأم ابنه ونعرف أن «آن» Anne و«جورج» هما ابنا الشريك السابق في العمل لجو Joe وأن فرانك وزوجته يعيشان في البيت المجاور مثل الدكتور

«بيليس» Bayliss وزوجته وابنه برت Bert. ونعلم أن «كريس» Chris يحب «آن» Anne ويعتزم الزواج منها، ومن ثم فإن الشخصيات بصفة عامة، يمكن التعرف عليها، ولكننا لانعرف قدراً كبيراً عن كل واحد منها.

ومن تحليل «جو كيللر» ومن هو؟ فى افتتاح الجزء الأول يصفه كاتب المسرحية كما يلى: «كيللر يقترب من الستين، رجل ضخم الجسم Heavy له عقلية صلبة ونية متينة. وهو من رجال الأعمال لسنوات عديدة ولكن له طابع العامل فى محل لبيع الآلات ورئيس العمل فى المحل مع ذلك. وهو عندما يقرأ وعندما يتكلم، وعندما ينصت فإن هذا يكون بتركيز رهيب من رجل غير متعلم. وبالنسبة له هناك ما يثير العجب بصفة عامة فى أشياء عديدة، وهو رجل لأن أحكامه مستخلصة من التجربة، وله ذوق يشبه ذوق فلاح. رجل بين الرجال طبقاً للنصر وما ورد فيه عن عمره وصفاته الجسمانية وتعليمه ووضعه الاقتصادى ومستواه الاجتماعى وخلفيته الاجتماعية وسيكولوجيته. وبهذا فإن المخرج يعرف هذه العوامل التى يمكن بها التعرف على هويته، والجمهور لدى مشاهدته سوف يعرف شيئاً عنها.. وعندما يتكلم، وبينما تتطور المسرحية، فإن الجمهور يعرف كل هذه الأمور والحقيقة القائلة أنه رجل ضخم الجسم له طابع العامل فى محل لبيع الآلات، ورئيس العمالة، وهذا أمر يملى عليه التمسك بمبادئ وحركات وإيماءات معينة. وطريقته فى الكلام تتأثر أيضاً بهذه الكلمات الوصفية النوعية لعقلية صلبة.

أما التوجيهات المسرحية Stage directions فهى مقيدة للمخرج وليست مقيدة لأفراد الجمهور الذين لم يقرأوها. والمخرج يجب أن يلاحظ هذا وألا ينسى أن الجمهور يجب أن يقال له وأن تبين له. وأحياناً يقوم مؤلف المسرحية بوصف شخصية بإسهاب، ويكتب ليكشف عن التوجيهات المسرحية التى تتبع على خشبة المسرح، ولكن هذا يكون بلا جدوى إذا لم يكن لزاماً على الشخصية أن تقوم بفعل مميز وتشارك فى حوار مميز يمكن توصيلهما للجمهور. وميللر Miller باقلام النقاد رسام بارع، يقوم بمسرحة أوصاف شخصيته ويقدم توجيهات تتبع عند العرض على خشبة المسرح. والحوار الذى يشترك فيه جو كيللر يقول شيئاً عنه «إننى لم أعد أقرأ جزء الأخبار، فالأهم عندى أن أقرأ إعلانات طلب الوظائف» ونحن نعلم من هذا الكلام أنه من الأشخاص الذين يهربون من الواقع es-capist وأنه لا يهتم بقضايا العالم واجتمع بصفة عامة. وهو يهتم بأشياء تتعلق به شخصياً.

وهو رجل أعمال يهتم بما يريده الناس وما يشترونه. وعندما يعبر عن عجهه من حاجة الناس إلى مؤسسة جديدة، فإنه يكشف عن معرفته المحدودة بالناس ويقول: «كل أنواع العمل أقوم بها. وفي يومى إما أن تكون محاميا أو طبيباً أو تعمل فى المحل. وهو يقول هذا للجمهور الذى من الواضح أنه قام بالعمل فى محل. بل إنه يسلم بأنه رجل جاهل بقوله: «إنك تنظر إلى صفحة مثل هذه فتدرك مدى جهلك» وبساطة وسذاجة يكشف عنهما باستمرار روح الفكاهة عنده وإحساسه بالإشفاق على الناس. «وجو» Joe شخصية متعاطفه مع الناس ورجل عادى والجمهور يعرف من هو ويحبه، ويرضيه أن يرى أنه مثل عدد كبير من الناس الذين يعرفهم. والتصرف عليه جزء هام من الطاقة الكامنة الدرامية التى يتمتع بها.

ب - الشخصية الموضوعية ووحداث الموضوعية:

Character Objective and units of objective نحن نعرف من هو «جو كيللر» ونريد أن نكتشف لماذا هو يتصرف كما يفعل - دافعه Motivation أو السبب causation الذى يدعو إلى ذلك. ما مدى فعالية لإرادته؟ إن استانسلافسكى (٦٤) Stanislavsky أشار إلى هذا المظهر من مظاهر الشخصية بأنه الموضوعية Objective أما «بولسلافسكى» Bolsvski (٦٥) وجماعة المسرح Group Theatre «واستدير الممثلين» يسمونه العمود الفقرى للشخصية. والعمود الفقرى يبنى أن يعبر عنه بأنه فعل متعدى Transstive verb ويجب علينا أن نلاحظ أن «جو» Joe يريد أن يفعل شيئاً. ففى الجزء الأول تقول «آن» Anne «أنه يريد أن يكون كل شخص سعيداً فيرد «جو» Joe بقوله «ذلك هو إحساسى. وفيما بعد فى نفس الجزء يقول لكريس Chris» أتنى أريد بدلية نظيفة لك «ياكريس» - إتنى أريد لافته جديدة توضع على المصنع «شركة كريستوفر كيللر» Chris-topher Keller incorporated وأنا أعزم أن أبني لك بيتاً، وأنا أريد أن تنتشر يا كريس.. أريد أن تغيد بما صنعته (إنه الآن قريب منه) أعنى بفرح يا كريس، وبلا حجل.. بفرح. ومن هذه السطور، وغيرها من الآلات فى المسرحية يمكننا أن نقول أن العمود الفقرى لجو Joe هو أن يجعل كل شخص سعيداً، وبخاصة كريس Chris وهو يريد أن ينسى الماضى الذى له ضلع فى الفضيحة التى منى بها فى عمله، وأن يتحاشى أى أمر يسئ إليه. وهذه الرغبة ملحة وتخلل كل فكر يجول بذهنه وكل عمل يقوم به.

وبعد تقرير العمود الفقرى للشخصية أو الهدف Objective يجب على المخرج أن يقسم هدفه الاجمالى إلى «وحدات» units أو «دقات» Beats ويقسم كل لحظة على خشبة المسرح. وفى الجزء الخلفى من المسرح Off stage يكون مدفوعا بهدف. وكل لحظة من هذه اللحظات هى وحدة، والوحدة الاولى لجو Joe على أن يكون على ود مع الدكتور «جيم بايليس» وفيسما بعد نراه يريد أن يمزح وأن يكون على علاقة مع جاره فرانك Frank وزوجة جيم بايليس Jim ثم تكون له وحدة Unit أو دقة Beat مع «كريس» Chris تبين رغبته فى الحديث وأن يكون قريبا من ابنه. والمشهد الذى يعقب ذلك يبين ما طبع عليه من فطرة تقوم على الصداقة والود مع الأطفال. وهو ينشد أن يتحاشى الخلاف فى رأى مع كيت Kate ويحاول أن يكون الحديث خفيفا وسعيدا، عندما تصبح «آن» رمسر كيلر Thes Keller على خلاف.

جـ - مصادر المعارضة:

وبعد أن عرفنا من هو «جوكيلر»، ولماذا يتصرف كما يفعل. ماهى مصادر المعارضة لرغبته الحكيمة أولا هناك «كريس» الذى يكون فى المشهد الأول مع والده يتهمه بمحاولة التهرب من النقاش عندما يخبره «كريس» بالمشكلة التى تسببها والده لرغبته فى الزواج من «آن». أما النقطة التالية فتخص كلا من «جو» Joe الأب «وكريس» الابن ومعارضتهما لفلسفة الحياة، وقد عرفنا أن هذا التعارض يخلق العلاقة الرئيسية فى المسرحية ومصدر آخر للمعارضة يتمثل فى رمسر كيلر. والحادث الصغير المؤسف بينهما هو لحظة دخولها لاختلاف أساسى فى وجهة النظر. وكحادث عرضى هل يمكن اعتبار فكرة تسلط إزاحة وعاء المهملات من جانب «جو» رمزا لرغبته فى تنظيف حياته؟! وكأمر طبيعى فإن «جورج» يمثل القوة الفعالة للمعارضة التى تخطم «جو» Joe.

ويعتبر ضمير «جو» Joe مصدرا آخر لصراعه وعندما يقول «كريس» أن لديك موهبة فى تجاهل الأشياء يجب «جو» إنى تجاهل ما أريد أن أتجاهل». إنه لا يقرأ الجرائد التى تجعله يشعر ويفكر، وهذا التبادل فى المحادثة مع «كريس» يتضمن رفضا عميقا لمواجهة ماضيه. إن ما كان يزعمه هو أخيار حضور «جورج» لزيارته، إنه يتطلع دائما إلى البحث عن السعادة والسلام لنفسه وللآخرين ويود أن يروض نفسه عن احتياجها.

ويتضمن حوار المؤلف أن «جو» Joe فى صراع مع يئته، أو أن هذا الصراع ينشأ له عندما يحب كثيره من رجال الاعمال خلال الحرب ان يعتقدوا أنهم ضحايا لناخ عاطفى وعقلى يشجع على هذا الموقف كن غنيا عندما يكون الننا طيبا، فكر فقط فى نفسك وعائلتك، ودع الشر يقضى على بقية العالم. و«جو» يعترف بأنه كان قد بنى هذا الموقف. وبراء الحرب بأية وسيلة هو خيط موضوع المسرحية «وكريس» يشرح المجتمع الذى يلومه المؤلف لاعتقاده فى فلسفة الحياة عندما يقول أن هذه أرض الكلاب العظام، حيث لا تحب رجلا هنا، بل تأكله. وهذا مبدأ نحيا به. وما عليك إلا قتل قلة من الناس هذه المرة وهذا كل ما فى الأمر هذه هى الحياة.

ومهما يكن فنحن لا نرى «جو» Joe يفاضل ضد القوى التى جعلته يتبنى هذا الموقف، ولكن غرائزه الرقيقة الموروثة نحو القيم الأخلاقية السليمة تبدو واضحة على مسار المسرحية. وحديثه لشرح موقفه وأفعاله عن ضغوط تحمله حرب تماقدراته هى بمثابة التبرير الواعى لأخطائه.

د - نغمة الشخصية:

من التعرف على هوية الشخصية، والعمود الفقرى لها، ومصادر التعارض فيها تبرز إلى حيز الوجود نغمة Tone وهذا يعنى أولا وقبل كل شئ أن لها تأثيرها العاطفى على الجمهور. وشخصية «جو» Joe فى «الكل أبنائى» ميللر Miller تولد تماطفا Sympathy بسبب المشكلات التى تعترض «جو» والموقف الذى يتخذه نحوها يأخذ الجمهور على محمل الجد. وهو أحيانا يثير الضحك بسبب روح الفكاهة لديه، ولكنه إجمالا شخصية حادة وقليلة Heavy من الوجهة النغمية Tonally. وهو يثير الإشفاق ومؤثر عاطفيا وكلماته وأفعاله ومشكلاته تجعله على هذا النحو. إنه رجل صغير Little man من نسج صلب، ولكنه مزعج، ويحاول أن يواكب موقفا خطيرا أساسيا وإنسانيا. «وجيم بايليس» Jim Bay- Liss على النقيض منه، وهو شخص جاد أيضا ولكن له نغما مختلفا، وطريقته اللاذعة فى الحديث ومزاجه مع زوجته يجعلانه محبا للفكاهة ولاذع الكلام أكثر من «جو» Joe وله نظرة موضوعية نحو الحياة التى يكون له ضلع فيها بدرجة أقل من الوجهة العاطفية مع الشخصيات الأخرى ومع الجمهور. أما فرانك Frank وليديا Lydia فأولا وقبل كل شئ

شخصيتان كوميديتان، ويقومان بالتسرية وتخفيف الحالة النفسية والعقلية الجادة في المسرحية. وبرت Bert يقوم بتحقيق نفس الغرض وهو أيضا ميال إلى الفكاهة والضحك. أما «سو» Sue فلسانها لاذع ولكن مع حس بالفكاهة، وهى مصدر لضحكات عالية تثيرها بين الجمهور، وهى صلبة ومرنة، مزيج من الجدة والمرارة فى اللهجة Tone. أما «كيت» Kate فانها شخصية جادة باستمرار، حائرة بين الغضب والدموع والإحباط وهى قوية الارادة، ولكنها تكون على حافة الانهيار تحت وطأة الضغوط المختلفة. ومع ذلك فإنها فى آخر الامر تثبت أنها أقوى من «جو» Joe وهى أساسا تتحدث بلهجة نبراتها ترتجف وإن كانت قوية.

ونعمية الشخصية مفتاح حيوى لتوزيع الأدوار على الممثلين فى المسرحية، والصفة الشخصية للممثل - ومظهره الطبيعى وصوته وطريقته فى الحديث والتحرك. وشخصيته الاجمالية ينبغى أن تساند وتؤكد نمية الشخصية. والمخرج يمكنه أن يحقق قيمة درامية هامة جدا بتوزيع الأدوار حسب النمط والصفات الشخصية للممثل.

هـ - أبعاد الشخصية ونموها:

إن «جو» Joe كلفى مسرحية «كلهم أبناءى» ليس شخصية كاملة ولكنه امرؤ كامل Complete وهو ذو أبعاد ثلاثة Three dimensional والجمهور يعلم منه أشياء كثيرة، وكل كلام له وكل فعل منه ظاهران للعيان. ونحن نرى سماته المختلفة وحالاته العقلية والنفسية المتباينة بينما تمضى أحداث المسرحية قدماً نرى ذلك الجزء من الماضى الذى هو أمر حيوى بالنسبة لموضوع المسرحية (التيمة). وبينما يتكشف لنا بالتدرج خطوة بخطوة لجمهور، يضطر إلى التوقف عن الهرب من الماضى ويكره على أن ينظر إلى نفسه فى الضوء الساطع المبهر الذى يضيئه «كريس» Chris وحتى وقت مسيرة فعله فى الحياة كان على يقين بما يفعل وحازماً. أما الآن فإنه لا يعرف ماذا يفعل وهو يأبى أن يصدق أنه كان مخطئاً وهو يلوم بقمية العالم. وقانونه فى الحياة لم ينتج معه، وهو ليس قوياً بدرجة كافية لأن يحارل أن يعيش فوق قانون آخر. إن دنياه تنهار حوله وهو لا يتمتع بالذكاء أو الفراسة الروحية أو القوة لكى يعيد تنظيم حياته، وهو لا يتخذ إلا الطريق الذى هو خارج دائرة الانتحار Out Suicide. وهناك تقدم من الجهل إلى وجهة نظر جديدة ولكن ليس هناك

نقدم إلى المعرفة مع الفهم. وهو ليس يحقق فراسة جديدة فهو عاجز عن تحقيق ذلك. وهذا جزء من ارتباطه الشديد بمن حوله والذي يدعو إلى الإشفاق.

و- مساهمة الموضوع:

إن حياة «جوكيلر» Joe Keller كما في مسرحية ميللر «كلهم أبناءى» هى بمثابة توضيح للموضوع Theme - معنى المسرحية. ومساهمة فى المعنى أكبر من مساهمة أية شخصية أخرى. وهى الشخصية التى يتعاطف معها الجمهور إلى حد ما ولكنه شخصية غير كاملة فهو فى حاجة إلى ذكاء «كريس» Chris لكى يجعله كاملاً ويضفى عليه استنارة. ولو كان شخصية كاملة Protagonist لكان شخصية تراجيدية ومساهمة «كريس» Chris فى معنى المسرحية ليس إلا ثانوية بالنسبة لجو Joe. و «كريس» هو مظهر رمزى لوالده «جو» Joe فى أنه هو أيضاً كان يفر من الماضى، وأنه أغمض عينيه حتى لا يرى أسوأ شؤكه وهواجسه التى تدور حول أبيه. وشعوره بالذنب لا يكمن فى مواجهة حقائق. فبالإضافة إلى الإشارة إلى الجريمة التى ارتكبها أناس مثل «جوكيلر» Joe Keller. يقول «آرثر ميللر» مؤلف المسرحية إننا يجب أن نتحرك ونأخذ اجراءً ضدها ونعاقب المذنب. «وكريس» Chis يوضح وجهة نظر والده برغبته العارمة فى أن يأخذ والده إلى السجن. أما ساهمة «كيت» Kate فى الموضوع Theme فيكمن فى إصدارها على أن يواجه «جو» الحقيقة فى آخر الأمر وهى مثل «جو» أئمة لاختفائها الحقيقة. وأما عقابها فهى أن تعيش بدور ابنها «لارى» Larry ويدون «جو». وبالنزول على الترتيب من «جورج» إلى «آن» إلى «جيم» إلى «فرانك» وهكذا إلى «برت» Bert الصغير نجد أن باقى الشخصيات تساهم فى الموضوع Theme. والمخرج لكى يؤكد على هذا يجب عليه أن يحدد قدر المساهمة الذى تقوم به كل شخصية.

وفى تحليل القيم الفردية للشخصيات على المخرج ان يستعمل نفس الاختبارات المستخدمة فى القيمة الجماعية ولكن هذا تكرر ضرورى لأنه دائماً يجب عليه يضعه نصب عينيه وفى ذهنه المسرحية بأسرها لكى يسيطر على القيم الدرامية. ولكى يحقق لنفسه ولكاتب المسرحية التوازن الخاص به. وكل كاتب مسرحية يتعامل مع نفس وسائل التعبير، ولكن الصفة الفردية لكل مسرحية تنشأ من معالجته الخاصة لهذه الوسائل. ولذلك فإن

التأكيد والتوازن يختلفان من مسرحية إلى أخرى ليعززا نوايا مختلفة، كما سيوضح ذلك في موضوع نقاط التركيز Points Of focus – النقاط التي يتم التركيز عليها.

وهكذا فإن المخرج وهو يرى قيم الشخصية في ظل أحوال الفرد، وفي ظل علاقة الفرد بالآخرين، وفي ظل مساهمة الشخصية في معنى المسرحية، يكون قد صاغ تشخيصا لكل يمثل ذلك أنه قد عرف الحقائق الفيزيقية النفسية والعاطفية والسيكولوجية والاجتماعية للتعرف على العمود الفقري للشخصية وقوى الممارسة ونغمة الشخصية وبعدها وتقديمها ومساهمتها في موضوع المسرحية.. هذه المظاهر للشخصية تكون تشريحها. ومنها ينبئ أن يكون بمقدور الممثل أن يطور نموذجا من الحوافز المنبهة وردود الفعل التي تخلق حياة خيالية درامية.

وفي الحديث عن المشكلات التي يواجهها المخرج مع الشخصية يجب أن يكون واضحا أن هذا العنصر في المسرحية لا يوجد ككيان منفصل ولكنه لا يتفصل عن الموقف ويعتمد عليه. والشخصية تخلق مواقف هي نتيجة دافع الشخصية وإرادتها، ومعارضتها. وهذه المواقف تسفر عن حبكة روائية Plot ولذلك فإنه طبقا لما سبق في الحديث عن الفعل في العمق Action in depth لا تكون الحبكة الروائية أبدا مجرد سلسلة من المواقف فحسب، بل أيضا تفاعل الشخصية مع الموقف.

رابعا. الحبكة الروائية

المخرج يجب ألا يقلل من قدر ما يسميه الرجل العادي بـ «قصة جيدة» والموضوع المستفز Provocative Theme، وشخصيات شيقة Interesting وحوار مُسلٍّ أو يتحرك ببراعة. وهي في الحقيقة بمثابة أرصدة للمسرحية ولكن القصة أو الحبكة الروائية هي التي يجدها أفراد الجمهور من الأمور التي تستوعب كل ما في المسرحية وتأخذ بألبابهم. وقوتها تكمن في المقدرة على المشاركة في مشاعر الجمهور في التجربة. وخط القصة الجيدة يضمن وجود استيعاب عميق وتوتر بهيج وتوقع مشوب بالتوتر وعملية تعرف شخصية.

١ - وحدات الحكمة:

المخرج في دراسته قيم الحكمة الروائية، يحرص أولاً على الأجزاء التي تروى القصة في المسرحية، وعلى أن يحفظها عن ظهر قلب في سلسلة متتابعة. وسوف يجد أن من المفيد أن يقسمها إلى وحدات في مشاهد Scene untis وأن يمهّد بها إلى الذاكرة بنقاطها البارزة. وأن فهمًا يتسم بالعناية لكل خطوط الحكمة الروائية في النص المسرحي المكتوب Script سوف يسهل هذا وسوف تكون له قيمة عظيمة أثناء إجراء التدريبات على المسرحية. والتقسيم إلى وحدات أمر ضروري لإجراء تحليل تفصيلي وتنظيم للتدريب. ودخول شخصية وخروجها يكون بمثابة علامة تدل على ما يسمى بالمشهد الفرنسي French scene. وهذا ما يسمى بوحدة مشهد. ومهما يكن من أمر فإن الدخول والخروج لا يعنى بالضرورة بداية مشهد جديد في ظل الحالة النفسية والعقلية أو الحكمة الروائية. وأحياناً تدخل شخصية ولكن الوحدة تستمر بوضوح في ظل حالة نفسية وعقلية Mood خاصة، تتخلل المشهد. وخروج شخصية أخرى يمكن أن يعتبر بداية وحدة جديدة.

والمسرحية عادة تقسم نفسها إلى مشاهد عندما يتركز الحوار تماماً بين شخصيات معينة. وسوف تكون هناك مشاهد بين شخصيتين (مشاهد ثنائية) أو مشاهد بين ثلاثة أشخاص (مشاهد ثلاثية). وسوف تكون هناك مشاهد جماعية .. إلخ إلخ وفي الوقت الذي يتم فيه تحليل أمر إخراج هذه المشاهد يجب على المخرج ألا ينسى العلاقة بينها وبين خط الحكمة الروائية بأسره. والكل يجب أن يكون له تأثير وانطباع على وعيه وألا ينفصل أبداً عن الأجزاء وكتابة خلاصة الحكمة الروائية المربضة يضمن معرفة المخرج بالخط الرئيسي للفعل. ثم أنه قد يجد أن من المفيد أن يكتبها في شكل سيناريو. وأخيراً فإنه يمكنه أن يختزل هذا إلى وحدات متعاقبة ويقوم بترقيم كل وحدة منها.

والمخرج يمكنه أن يمين حدود الوحدة بتغيير الحالة النفسية والعقلية وبهذه خطوة جديدة في تطوير الحكمة الروائية أو تغيير الموضوع.

٢ - وضوح الحكمة الروائية:

إن وضوح الحكمة الروائية مشكلة أولية وأساسية لكاتب المسرحية والمخرج على السواء. ونذير الموت يؤذن كما يقولون بوجود مسرحية وإنتاجها عندما يسأل أفراد الجمهور عن بعضهم بالإشارة إلى الحكمة الروائية، ويقول: «على ماذا تدور كل هذه الحكمة الروائية؟»

إن الإعداد البطيء والمتأنى فى عناية، والذي قام به آرثر ميللر Miller فى الجزء الأول من مسرحية «الكل أبنائى» يخبر الجمهور بالحقائق الضرورية التى تبني المقدمة المنطقية للحبكة الروائية. نلاحظ أن إحدى الشخصيات تشير إلى الشجرة التى أسقطت لتفسر الخلفية لقصة لارى Larry وعلاقتها بشخصيات معينة ومقدرة الجمهور على أن يرى الشجرة عندما تراها الشخصيات، مما يجعل الإشارات إليها والدوافع إلى رؤيتها والحديث عنها وعن «لارى» Larry لا يكون مقنعا جدا تقريبا لو كانت الشجرة خارج خشبة المسرح وهى منه بصري Stimulus ورمز. إنها ما يمكن أن تسمى «قطعة من المحادثة» ومن ثم فإن موقع الشجرة مهم بالنسبة للخطوة الأساسية للدكتور. وهى يجب أن تكون فى وضع بارز على خشبة المسرح، ويجب ان تعوق حركة الممثلين. والتلميحات allusions المتكررة للشجرة تؤكد عوامل الحبكة الروائية، وهى أيضا تبني حالة من التوقع المشوب بالتوتر Sus-pens بالنسبة لردود الفعل المحتملة لدى «كيت» Kate والحقيقة القائلة بأن الجمهور يراها، وردود الفعل لدى الشخصيات الأخرى بالنسبة لها تساعد على تحقيق ووضوح الحوار ودعمه. وهذه الوسيلة البصرية لعمل الحبكة الروائية يجب ان يستخدمها المخرج فى وضع شخصياته على خشبة المسرح وتجميعها بحيث ان كل خطوة تتقدم بها الحبكة الروائية تضيف عليها صفة درامية. وثمة عامل هام لبناء المقدمة المنطقية للحبكة الروائية هو ضرورة ايضاح إيمان الشخصية فى كل لحظة. والإيمان أمر ضرورى لكل تمثيل صادق ولكن الإيمان الظاهر بوضوح يبرز بشدة عندما تكون هناك قيم لرواية القصة فى أفعال وردود أفعال بالنسبة لمسرحية القصة. ويستطيع المخرج أن يراجع هذا، وذلك بحجب الحوار عن مشهد أو حتى عن فصل. ومراقبة التشكيلات والتمثيل الإيمائى والحركة لتحديد وضوح الحبكة الروائية بدون مساعدة من الحوار.

وقبل ذلك قمنا بالإشارة إلى أن يقدم المخرج بالحد من خطوط الحبكة الروائية فى النسخة المكتوبة Script مسرحية لضمان تأكيد فعاليتها فى الأداء المسرحى. وبعد ذلك لا ينسى المخرج أن هذه الخطوط يجب حمايتها من الحركة المشتتة للانتباه وتفكير الجمهور يجب أن يتركز عليها. وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثلين يجب أن يؤكدوها بوسائل شفاهية مختلفة وفى المسرحيات الطبيعية يجب على الممثلين بطبيعة الحال أن يبدوا عليهم أنهم يتحدثون وهم يتكلمون. ومهما يكن من أمر فإن الحوار يجب ان يكون له دراميا طابع

الحديث. وليس مجرد الكلام الذى يدور بين الناس فى الحياة. وفى الحياة نحن لا نقرم بالتأكيد على الكلمات أو العبارات أو نحن نشدد النطق على الكلمات الخاطئة. ويجب على المثاليين ان تكون لهم رقابة واعية كافية ليجعلوا بعض نواحي الحوار تتسم بصفة التأكيد emphatic وهم أثناء العروض المسرحية يجب أن يؤمنوا بما يفعلون ويقولون بحيث أنه يكون بمقدورهم أن يبرروا النقاط التى يؤكدون فيها تركيزهم عليها من خلال عاطفة صادقة.

٣- الدافع للحبكة الروائية:

الدافع والاقتناع بالحبكة الروائية لا يقلان أهمية عن الوضوح Clarity. وخير مثال طرح من قبل فيما يرتبط بالشجرة فى مسرحية «كلهم أولادى» لأرثر ميللر واستخدامهما كعاملين منبهين فى الفكر والحديث له قيمة عظمى. والعوامل المنبهة الخارجية والداخلية - البصرية والسمعية والحسية، تؤثر فى السلوك الإنسانى، ومن مهمة كاتب المسرحية والمخرج ان يجداها لتكون بمثابة دافع للتفكير والفعل للشخصيات. وهذه العوامل المنبهة الدافعة يجب الكشف عنها للجمهور المتفرجين ويجب أن تكون لها قناعة سيكولوجية، وان تبدو صحيحة مناسبة للشخصيات والمواقف. وعندما جاءت العاصفة قبل الليلة التى كانت فيها كيت (٦٦) Kate تخلم بلارى Larry، وعندما استيقظت كانت الريح تهب «كنذير محرك سيارته» فخرجت إلى الساحة وتخطمت الشجرة تماما أمامها. فأخذت هذا على أنه نذير لها وهى تقول: «هناك معنى فى مثل هذه الأشياء» وهذه العبارة يبدو أنها موافقة مناسبة لكيت بالنسبة لما تعتقد. وقد قال «فرانك» Frank فيما سبق ان كيت كانت تريد منه ان يقوم بمعرفة طالع «لارى» Larry. ويقول «كريس» للجمهور ان كيت Kate لا تزال تعتقد ان لارى Larry سوف يعود. ورؤيتها للشجرة وهى تسقط هى الدافع المنبه لرد الفعل لديها، وهذا مقنع من الوجهة السيكولوجية على اساس العوامل المنبهة وغيرها من الأسباب المقنعة للجمهور. وتطور المشهد يمكن أن يجد دافعا له بالسببية Casuality للتكهن فى الحوار. وهذا التكهن يمكن رؤيته فى قول كيت Kate كل شئ حدث يبدو لى أنه سوف يعود، وهذا طبيعا مع عبارات أخرى فى الحوار تتطوى على تكهن كاف لان يجعل الجمهور يتوقع يؤمن بماضى الشخصيات بأسره والذى لا مثيل له. وقول كيت أن «جو» Joe فوق كل الآخرين يجب أن يؤمن بأن «لارى» ابنه لم يمض، وإقلاها عليها

وهي تقول بغضب شديد أنها تريد منه أن يكف عن اللعب مع «برت» Bert الصغير. وأقوالها في نهاية القسم الأول من الجزء الأول أنه يجب أن يكون لبقاً لطيفاً عندما يأتي «جورج». وكل هذا دافع سببي كاف للكشف عن إثم «جورج» Joe وعن سجنه المحتمل.

والشخصيات يتم كشف النقاب عنها للجمهور بحيث أن أقوالها وأفعالها والتي تخلق الحبكة الروائية لها دوافع مقنعة. ومثالية «كريس» Chris تؤدي به إلى أن يضرب أباه في بداية الجزء الثاني، وفي القسم الآخر من الجزء الثاني نجعله يصبر على أن يذهب إلى السجن للتكفير عن جريمته. وهذا السلوك المزعج من جانب ابن لا يصدق إذا لم يكن موقفه الخاص تجاه المجتمع ووالده في الجزء الأول ممسحاً بصورة صحيحة في المشاهد التي ظهر فيها مع أبيه ومع «آن» Anne أيضاً في الجزء الأول ورفض «آن» لأن تزوج بحد أن بلغها ان «لارى» مفقود، ومجيئها لزيارة آل كيللر وموقفها تجاه أبيها، وإكراهها «كيت» Kate على أن تقرأ رسالة «لارى» - وكلها بمثابة أفعال في الحبكة الروائية يمكن أن تصدق وأن تكون مقنعة لأن لها دوافع.

٤ - قبول الجمهور للمقدمة المنطقية:

إذا كان للجمهور أن يشارك في الحبكة الروائية لمسرحية وهي تمضي قدماً فإنه يجب أن يفهم ويؤمن بالخلفية والخطوات التي تؤدي إلى الموقف الأساسي الذي يقوم عليه الفعل في المسرحية. ويحسن الان نسي أن الموقف الأساسي هو نتيجة عامل يعمل على سرعة وقوعه ويخل بالتوازن في المسرحية الهدوء والمواقف اللذين حققتهما الشخصيات سابقاً في المسرحية وهو هذا الاخلال بالتوازن وعدم التوافق بين القوى والشخصيات في الموقف الأساسي الذي منه سوف تنبثق بقية المسرحية. والشخصيات في الموقف الذي تصبح فيه موجهة إلى البيئة تكون هذه الشخصيات ورغباتها والقوى المعارضة لها ومشكلاتها التالية المترتبة على ذلك ظاهرة للجمهور الذي يسمع ويرى، في الحقيقة قواعد اللعبة. واللاعبون الأساسيون يكونون قد قَدَّمُوا ويكون الهدف قد استقر وتوطدت أركانه وتكون حدود منطقة اللعب قد وضعت وتحدد أمام الجمهور بعد أن عرف قواعد لعبة المشاهدة والاشتراك في المسرحية، والإيمان بها - يكون رغبة في أن يقوم بالرحلة الخيالية، الموجودة ضمناً في التجربة المسرحية وأفكاره وعواطفه قد أصبحت مشروطة بظروف معينة لعالم الخيال الروائي

الذى تخلفه المسرحية. وهى بعد ذلك تساق إلى الشخصيات وأفعالها وتتحرك على طول تيار الاحداث الدرامية وقد قبلوا الموقف الأساسى الذى هو المقدمة المنطقية للحبكة الروائية فى المسرحية.

وقبول الجمهور للمقدمة المنطقية للحبكة الروائية Audiancess' acceptance of the Plot Premise فى كل المسرحيات أمر جوهري ضرورى ولكن بعض أنماط المسرحيات تتطوى على مقدمات منطقية هى أشد صعوبة من أخرى فلا تقبل. ومسرحيات الفارس Farce والميلودرامات والمسرحيات الخيالية Fantasies تقوم على عوامل، إذا ما قورنت بعوامل فى مسرحيات أخرى فإنها تمد مرونة المعقولة. (المصداقيه). على أن العيب الذى يوضع على عاتق لإرادة الجمهور وللحصول على توقع مشوب بالتوتر من عدم التصديق هو فى الحقيقة عبء ثقيل .. ومن ثم فانه يقبل بالقياس إلى غيره بالنسبة للمخرج إذ أنه يجب عليه ان يعمل عملاً شاقاً يستنفذ الجهد وفى بلاء وأناة ليستقرئ مشاعر الجمهور فى المسرحية. ويجب عليه أن يقدم الشخصيات إلى الجمهور بطريقة تتفق معه وتكون مقنعة له بحيث يهتم بها الجمهور كاشخاص من الناس، ويجعله يهتم بالمشكلات التى تعرض لهم، والتوصل إلى الحلول المناسبة لها. وعندما يتحقق هذا فان الجمهور يمكنه ان يتم ارشاده إلى بقية الطريق. ومهما يكن من أمر فإن المخرج يجب عليه ألا يزيل فى أى وقت طوال الطريق بعد ذلك، غشاوة الوهم عن الجمهور وتصديقه لما يجرى أمامه. وقواعد اللعبة قد استقرت وتوطدت دعائمها لدى الجمهور وقبلت منه. والمخرج شأنه شأن الجمهور يجب عليه أن يتمسك بها.

الصراع والازمة:

الشخصيات ترى فى درجات مختلفة من التعارض الخطير بين بعضها بعضاً أثناء تقدم بناء موقف المسرحية الأساسى. وبالإضافة إلى سلسلة الصراعات التى تدور بين الشخصيات الرئيسية، هناك صراعات أصغر بين الشخصيات المساعدة Supporting Charachrs. والمخرج يجب أن يضبط ويسيطر على قدر التأكيد الذى يوضع على كل صراع ويجب عليه ألا يعرض حبكة روائية فرعية Sub-Plot لصراع يدور بين شخصيات مساعدة Supporting خشية صرف اذهان الجمهور عن مشكلات الشخصيات الرئيسية بالأى يغيب عن ذهنه أن المسرحية كلاً لا يتجزأ ومن ثم يجب عليه ألا ينسى العناصر فى نسبتها الصحيحة،

والصراعات الكبيرة والصغيرة والهامة وغير الهامة هي بمثابة الشريان الذي يغذى المسرحية بالدم، ويجب على المخرج أن يبحث عنها مثل الباحث عن اليورانيوم... والاختيارات التي أمامه في تفسير من الحوار كثيراً ما تحدد قوتها المتولدة لخلق الصراع والسطر من الحوار وقتما يكون ذلك ممكناً، ولا يخالف قصد المؤلف، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ينبغي أن يفسر لمصالح قيمة العاطفية والايجابية الفعالة، والتي تتكهن بالصراع وتضع تحته خطاً والجمهور سرعان ما يتخذه الكلام الهادئ والفعل الهادئ، فهو لا يشد إلا التغيير والصراع وهو أشبه ما يكون بكلب الصيد وهو دائماً يبحث عن فريسة وسريع في التقاط رائحتها وتكهن المؤلف بواسطة الحوار أو الموقف يقدم للجمهور الرائحة التي بها يستدل على الصراع الوشيك. وعندما يقول «فرانك» Frank جار جو كيلر Joe Keller، الذي يقيم في المنزل المجاور له مباشرة في افتتاح مسرحية ميللر Miller «الكل أبنائي» «ماذا حدث لشجرتك»، فإن السؤال ينطوي على توقع مشوب بالتوتر وينذر بالشر بسبب أهمية الشجرة، وتفسير المخرج ونطق الممثل للكلمات ينبهان الجمهور إلى أهميتها. وإذا طرح السؤال عرضاً فإن الجمهور لن يأخذه إلا على أنه من قبيل التزئرة التي تسبق الحديث. وإذا ما طرح هذا السؤال بدرجة كافية من العاطفة والاهتمام فإن الجمهور يميل إلى أن يجلس وينحني إلى الامام. وعندما يسأل فرانك «تري ماذا سوف تقول «كيت» Kate ؟ ويجب «جو» Joe قائلاً «إنني انتظرها لأرى هذا الأمر» فإن الجمهور يحصل على الرائحة التي تدل على الصراع والحبكة الروائية موجودة ضمناً وإن كانت غير ظاهرة للعيان.

والمخرج يجب أن ينمي حساً موعز به ضمناً وكذلك موجود فعلاً. والسطور المشار إليها تؤول إلى صراع فعلى بعد وقت قصير جداً عندما يتحدث «جو» Joe «وكريس» Chris عن رد الفعل لدى كيت بشأن الشجرة الساقطة واصرارها على أن «لارى» Larry لا يزال على قيد الحياة. والصراع يدور علناً عندما يقول «كريس» إنه هو «جو» كانا غير صادقين عندما زعما أنهما يتفقان معها على أن هناك فرصة لعودة «لارى» ولقطة «غير صادق» تزعم «جو» Joe إزعاجاً شديداً عندما يستطيع الجمهور أن ينظر إلى الخلف ليرى أحداث المسرحية فإنه يدرك أن هذه الإشارة إلى عدم الصدق، تلقى ظلالاً قاتمة على «جو» Joe وثقة المسرحية. وإحساسه بالذنب بمثابة لهب يتلظى تشعل الكلمة «عدم الصدق» والتعارض الذي يحدث هنا بين هاتين الشخصيتين يتطور وينمو إلى خط الحبكة.

الروائية الرئيسى - العمود الفقرى للمسرحية. ويجب على المخرج ان يدرك هذا، وان كان الجمهور يمكن ألا يدركه وهو يشاهد المشهد. ونقطة الخلاف بين المعنى الذى يقصده «جو» Joe بكلمة «علم الصدق» والمعنى الذى يقصده «كريس» بها هو تقديمه الموضوع Theme الرئيسى لكى تتم مسرحته بواسطة المسرحية. والاهتمام الذى تخطي به من كاتب المسرحية فى الفصل الأول إنما يكون بالنسبة للعناصر الأخرى ويعطى نموذجاً للموقف الأساسى.

ومن ثم فإنه بالتحكم فى التأكيد على لحظات معينة فى الصراع يوضح المخرج للجمهور درجة أهميتها. وأهمية الصراعات وحدها هى التى تؤدى إلى أزمة واحدة أو أزمتان تسفر عنها هذه الصراعات. والازمة هى الاتجاه هام له دلالتة يتمشى مع الحبكة الروائية لأنه يمثل لحظة اختيار بين القرار والفعل بالنسبة للشخصيات. والقرار الذى تتخذه الشخصيات الضالعة فى هذا الفعل يغير مسار الفعل Action فى المسرحية. وثمة مثال كلاسيكى هو اتفاق وجود «هاملت» (٦٧) وقت صلاة الملك فيرى أنها فرصة لأن يقتله ولكنه يقرر أن يبقى على حياته. وهذا القرار يؤدى فيها بعد إلى أن يخطئ «بولونيوس» Po-Lonius يعتقد أنه الملك فيقتله «هاملت» بدلا منه.. وسلسلة رد الفعل على هذا العمل معروفة تماما.

وفى مسرحية آرثر ميللر «كلهم أبناءى» يواجه الابن «كريس» Chris أزمة عندما يستحثه «جيم» Jim على أن يمنع دخول «جورج» George من العربة التى تنتظر فى الطريق. وبدأ «آن» Anne فى أن تذهب إلى العربة لتبعد «جورج» ولكن «كريس» يوقفها ويخرج ليحضر «جورج». ولو أن «جورج» كان قد منع من الدخول أو لو أنه أقنع بأن ينصرف بعيدا قبل ان تدخل «كيت» و«جو» لكان مسار المسرحية بأسره قد تغير وقرار «آن» بأن تبقى عندما استحثها «جورج» على ان تذهب كان ايضا مشغولا عن تغيير الفعل Action. وفيما بعد أبحث فرصة لكريس «وآن» لكى يسمحا لجورج بأن يتأخر المكان ولكنهما استحثاه على أن يبقى. وهذه الازمات أدت إلى المشهد الذى فيه أكره جورج George «جو» Joe على ان يكشف عن خطته. وفى آخر الامر أدى إلى ذروة المسرحية. أما الصراعات Conflicts التى يوجهها المخرج فتؤدى إلى أزمتان Crisis والأزمات تؤدى إلى الذروة. وهذا التوقع المقترن بالتوتر suspense الأكبر والأكبر يخلق من أجل

الجمهور. وهذه الصفة العاطفية تتوطد دعائهما ويتم الحفاظ عليها عن طريق إيقاع rhythm الأداء المسرحي Performance وفي القسم الخاص بالبناء Structure رأينا ما يبدو أنه رسم بياني، والذروات التي تسفر عنها الصراعات والأزمات نسبيا. ويجب على المخرج أن يتحكم في الإيقاع للحفاظ على أن تكون بينها علاقة ونسبية بعضها بعضا. ويجب عليه أن يخفض ذروات التشديد العاطفية ويقوم برفعها تدريجيا إلى الذروة. والتدفق Flow يجب ألا يقطع ويجب أن يجمع قدر الحركة Momentum والشدة إلى قمته Crest. وهنا يكون نبض المسرحية، والمخرج يجب عليه أن يقبض عليه بيد لاختمه وباليدين الأخرى لتنظيمه.

٦ - المشهد الحتمي الذروة، والحل: Obligatory scene, Climax, Resolution

كل مسرحية كما نعرف ينمو بناؤها حتى يصل إلى ذروة محددة من الشدة العاطفية التي تسود كل الذروات الأخرى، وتكون بمثابة الانفجار البركاني العاطفي الأخير والحاسم للمسرحية. وهذا التطور العاطفي والإيقاعي يبرز إلى حيز الوجود عندما تصبح القوة المتعارضة محصورة في الصراع الحاسم الذي أدى إليه الفعل Action. والصراع هو الصراع الرئيسي الذي يتطلع إليه الجمهور، وهو المشهد الحتمي Obligatory Scene الضروري لتحقيق توقعاته. وبعد هذا تأتي نقطة التحول، التي يليها هدوء تدريجي أو ذروة Climax أو هدوء مفاجئ وحدث توازن أو توافق من العناصر القابلة للاشتغال التي تسببت في الانفجار البركاني اللحظي وبعض المسرحيات يمكن أن تحقق توازنا، وليس هذا فحسب بل أيضا توافقا Adjustment. ولا يمكن تحقيق التوازن إلا عندما يمكن حل المشكلة أو المسألة issue والتوافق ضروري إذا لم تكن قابلة للحل، وعملية تعليم التوازن أو التوافق تتألف من ربط وفك القوى وهي بمثابة حل تنتهي إليه المسرحية. والحل كثيرا ما يحدث في آن واحد مع الذروة. ولذلك فإنه يمارس لمعالجة هاتين القيمتين من قيمه الحبكة الروائية والذروة والحل معا كوحدة تقوم بالربط أو كوحدة مفردة. ويمكن أن نرى ذلك في المشهد الحتمي Obligatory Scene في مسرحية «الكل ابنائي» لآرثر ميللر والذي يأتي في الفصل الثالث. وهو مشهد حتمي متعدد بقدر ما يواجه «آن» ومسز كيلر و«جو» و«كريس» بعضهم بعضا في الخارج. وهذه هي نقطة التحول أو الذروة وإطلاق «جو» Joe الرصاص على نفسه وبقيّة المشهد هو الحل.

أى مسرحية يمكن أن تشبه سيمفونية وتقسم إلى حركات. ومسرحية آرثر ميللر Miller كلهم أبنائي تنطوى على تشابه كبير بينها وبين السيمفونية الخامسة لبيتهوفن Beethoven على حد قول الخبراء النقاد الأمريكيين. والتشابه بينهما يكمن فى الحقيقة الفائلة بوجود القدر Fate الذى يتحرك بطريقة غير مقنعة وحتمية على مساره المقدر. وآلته الجهنمية وضعت فى حالة حركة، ولا شئ سوف يحولها جانباً لتجذب حدوث الكارثة التى تسفر عنها فى النهاية. والسيمفونية والمسرحية على السواء مقسمتان إلى حركات وبدلاً من أن تكون المسرحية فى أربعة حركات فإنها تكون فى اثنين أو ثلاث حركات. وما يعنينا هنا هو الذروة. والمخرج لا يستطيع أن يتكافأ مع الذروة بدون تحليل يتسم بالنعانية وبالتأني، وتوجيه المناظر السابقة لها. وعلى الرغم من أن الجزء الثانى بأسره فى حد ذاته هو من قبيل البناء، فإن ظهور الذروة فى الصميم عندما يحدث تغيير لإقاعى يمكن إدراكه. وفى هذه النقطة يجب على المخرج أن يغير الخطوة ويشدد الفعل والحركة. وهذا التغيير يبدأ بدخول «جو» Joe للمرة الثانية. ومن أجل أغراض التفسير والاخراج من الملائم تقسيم ظهور الذروة إلى خطوتين الخطوة الأولى هى المشهد بين «كريس» و«جو» Joe والخطوة الثانية تبدأ عندما تأخذ «آن» Anne الرسالة من مسز كيلر Mrs Keller وتعطيها لابنها «كريس» وتواصل قراءتها عن طريق «كريس» ويقول «انعرفين هذه الرسالة؟ وهاتان الخطوتان يجب أن تكونا واضحتين فى تطور المسرحية. والقيم الدرامية فى كل خطوة يجب سير غورها ثم يجب أن يتم التدريب عليها على حدة ثم باستمرار. ويجب أن يكون المخرج حساساً للنغمة فى كل خطوة. ويجب عليه أن يسعى إلى تحقيق أنواع مختلفة من الحالة العقلية والنفسية Mood دون أن يقضى على الحالة العقلية والنفسية التى تنذر بالشر والتى تربط الخطوتين معا. ويجب عليه أن يقيس حجم كل خطوة بالنسبة لدرجة شلته Intensification النسبية لتأكيد التزايد التدريجى فى سرعتها وزيادة توترها. وفى التدريب على ظهور الذروة فجأة فوق السطح يميل الممثلون إلى إكراه الخطوة على أن تسرع وتزداد الشدة العاطفية. وهذا يصبح واضحا من خلال المصباح والكلام الشفاهى، وإكراه عام للمواظف على الظهور. وإذا كان الممثلون يؤدون أدوارهم بصدق فإنهم سوف يحاولون كبح جماح عواطفهم التى سوف تتفجر تلقائياً. وهذا التمثيل سوف يسفر عن نموذج للتوتر والاسترضاء الذى يخلق التوقع المشوب بالتوتر Suspense الذى يستشعره الجمهور. أما التمثيل المستمر للخطوتين

بدون مقاطعة خلال عدد من التدرجات فسوف يضمن على الخطوتين صفة الاستمرار، ويساعد الممثلين على أن يسترخوا ويضعوا الأساس لأدائهم التمثيلي.

والذروة في المسرحيات الحديثة على أبعاد متغيرة من الستار الأخير. وثمة حل في المشهد الأخير من مسرحية ^(٦٨) ما يتطلب إلا نحو صفحة من الحوار. ومسرحية أخرى منظممة جدا بحيث أن ذروتها تحدث قرب المشهد الأخير والمشهد الأخير يؤدي إلى الحل. والذروة في مسرحية ^(٦٩) تأتي مع المشهد الأخير، والحل يحدث في المشهد الأخير بالذات. وكل هذه مسرحيات جيدة.

وثمة مسرحيات أقل جدية تأتي ذروتها في نهاية الفصل الثاني في المسرحية من ثلاثة فصول وهناك مسرحيات رغم إحكام تماسكها مثل مسرحية «مكبث» لها ذروتين أحدهما تحدث عند مصرع «دنكان» Duncan والثانية في المأدبة عندما يرى «مكبث» شبح «بانكو» Bonquo وحظوظ Fortunes مكبث تنحدر بعد ذلك. ومسرحية «عطيل» تجمع الذروة مع الحل ووفاء «ديدمونه» هي بمثابة قمة Peak الرثاء Pity والخوف في المسرحية. ولكن الوفاة التالية لإميليا، والفرار المؤقت لياجو Lago ووفاء «عطيل» تواصل تشديد المشهد. والعقدة الأخيرة في الخيط لا تحل حتى وقتذاك. ووصول «لودفيكو» Lodvice وحمل «ياجو» إلى السجن يصل بالمسرحية إلى الختام.

خامسا: الديالوج

«... إن قوة الدراما تنبع من استخدامها للكلمة المنطوقة غير المتنافسة. والحوار هو السمة الرئيسية للدراما وبالتالي فهو مفتاح الدراما. ومهما يكن فالحوار أكثر من مفتاح لأنه بمثابة القلب. أما الشخصية فهي الأيدي والأذرع. وأما الحكمة والفعل فمثل الساقين والقدميين. وأما الموضوع theme فيمثل الرأس في تشريح الدراما. أما القلب فالديالوج مسؤول عن الحياة والقوة لبقية الأعضاء. وأما الشخصية والحكمة والموضوع فيبرزون إلى الوجود من خلال الحوار. وهذا يعتبر المجال الأبداعي الأوضح للكاتب .

ويتميز الديالوج الدرامي بسمات عديدة متلازمة، سلسلة من الوقائع والأحداث، قوى إيضاحية، عاطفية، معتدلية، قوة وتسخين Rightening. ومعظم حوار المسرحيات يجب أن يمتلك تلك السمات العامة وطبيعة الحال فإن كل مسرحية مهما يكن تتنوع في سمات

حوارها الخاص وديناميتها الدرامية المتميزة، وعلى المخرج أن يراعى كيف ينظر إليها ويكون على وعى بها. إنها من أبجديات عمله مع الممثلين.

وتفسير الديالوج فى مسرحية يبدأ من فهم أن الكلمة هى الرمز المتحدث باسم الفكرة. ومن هذا المنطلق قد لا يصل نفس المعنى لكل واحد من الجمهور. والمعنى يتنوع تبعاً لمعرفة وخبرة المستمع. ومهمة المخرج فى استخدامه الابداعى للكلمات أن يجعل معانيها دقيقة ومحكمة بفرض اتصال حقائق الحكمة والشخصية للجمهور ككل، ويهدف تأكيد فهم واستجابة عامين. وعلى الصعيد الآخر أنه واجب المخرج أن ينقل المعانى الاضافية والغامضة والخفية للحوار لكل متفرج كنوع من التفسير والاثراء الشخصى.

إن تفسير الديالوج يتطلب من المخرج أن يكون على وعى بأن القيمة الظاهرة Face Value للكلمات والعبارات ليست هى القيمة الوحيدة لها. فهذا المعنى الظاهرى ينطوى على معانى أخرى داخلية. وعلى المخرج ان يبحث بين وخلف السطور ليكتشف معانى أخرى. إن النص التحتى Subtext للمسرحية يزود الممثل بمصادر فنية لسوك الشخصية.

إن القية العالية للحوار كثيراً ما تفضل عين المخرج والناقد على أهميتها. وكثيراً ما المسرحيات ذات الحوار الأدبى الممتاز تحظى بالنشر دون ان تجد حظها من الانتاج لأهميتها كعمل درامى يمتلك كثيراً من جميل الكلمات مع أن هذه الكلمات يمكن ان تخلق سمات وحكمة وموضوع أكثر درامية.

١ - سمات عامة فى الحوار

أ - حركة وتقدم

أولاً علينا أن ندرك أن الحوار يقوم بوظيفة صعبة فى تقديم الشخصية وتأسيس الموقف الحاضر، وتوضيح الفعل الذى مضى وتقدم الحدث أثناء محاولة الإشارة إلى المستقبل.

ب - بيان تفسيري Exposition

هذا البيان يشير عادة إلى أقسام من الحوار تشرح للجمهور حقائق يبنى أن يعرفونها عن الشخصيات والحبكة والموضوع Hinc سواء ارتبطت بالماضى أو بالحاضر. إنها عادة تستخدم للرجوع إلى الماضى.

إن هذا النهج وثيق الصلة بعمل المخرج والناقد وقد لا تكون بنفس الموضوع لدى الجمهور. وثمة صيغ في الأداء التمثيلي كالتنولوجيات والحوار الجانبي aside تستخدم لنقل المعلومات إلى الجمهور. والمونولوج الذى يستخدمه الكاتب العظيم «وليم شكسبير»، ليس فقط للإعلام عن الشخصية والحبكة، ولكنه أيضا ذو دافع إضافة إلى ما يتمتع به من قوة جمالية، أما الأداء الجانبي فقد كان من مميزات الكتابة فى القرنين ١٨، ١٩ ولكنه بقصد الإعلام، علاوة على القليل من الدوافع أو الامتناع العاطفى. ومع ذلك فالحوار الفردى solitary نادرا ما يستخدمه الكاتب المعاصر إلا إذا كان لمة دافع لشخصية عجوز أو بسبب قصور فى القوى العقلية. ~~في~~ غالبا ما يكون الحديث الجانبي قصيرا للتعبير عن عواطف الشخصية وإنكارها. ومع كل فهذه الصيغ هى تقاليد لأمثلة مضت.

والدراما الأفريقية والإيرازيشية أمثلة معروفة باستخدام الرسل لإعلام الجمهور عن الأحداث الماضية أو لوصف أحداث خارج المسرح.

والكاتب فى القرن العشرين يستخدم التليفون فى كثير من الأحيان للإعراب عن بيانات لابد من الإفصاح عنها.

ج - العاطفة :

ولعل أكثر الحوارات دراسية ما يكون منها انفعاليا، أمرا عاطفيا وحوارات معبرة عن الشخصيات. ومسرحيات برنارد شو Bernard Shaw مليئة بالشخصيات والتي لا تتوقع أنها تتحدث عن نفسها فحسب ولكنها تتحدث لنفسها. وكما يتحدث «شو». والكاتب يجب عليه أن يسمح لشخصية أن تتحدث عاطفيا كما تتحدث منطقيا بهدف تحقيق الأثر الدرامى المنشود.

د - المعتدلية :

الكلمات لا تقل عن الأحداث، والأفعال فى مدلولاتها يجب أن تكون صادقة ومنطقية وسؤال المعتدلية Credability لا ينبغى أن يتدخل بين الحوار والمستمعين. فالحوار يجب أن يتوافق بصورة طبيعية مع الشخصية والموقف وأسلوب المسرحية، كما يجب أن يكون سهلا دون أن نلاحظ أنه مختارا أو سبق لإحكامه. إن ما يقال وكيف يقال سوف يؤثر على سلامة

الحديث. وعلى الكاتب أن يتمتع بإذن تزن الحديث والمداولات ولونها ولقاعاتها، إذا أراد أن يحصل على طبيعية يتصف بها حوار. وحديث الممثل فى شكله التغير كأنه مرتجل نابع من الفكر، سوف يضيف مظهرًا من مظاهر الطبيعة.

إن الحوار ينبغي أن يكون مناسبًا لشخصية المتحدث. والحوار غير المتغير فاقد اللون يعتبر جافًا وغير درامى. والمخرج المدرك يفحص هذه الظاهرة من الديالوج عند تحليله للمسرحية. إن الحوار لاشك له دافع، تكمن خلفه الوظيفة والفرض المقصودين وعندما يختار المؤلف كلمة أو عبارة معينة قد تحمل مضمونًا يفهمه المتفرج دون حاجة من الكاتب إلى شرح عبارة يقولها الممثل أو الممثلة.

هـ القوة :

كثيرًا ما ترتفع درجات العاطفة إلى حد يخلق ملأً خلال المشهد. (وهذا الملل قد يستخدم لخلق إحساس بالجو والتشويق). فمجموعة من الشباب المتصرف المكونين لعصابة شقية قد يخلقون نوعًا من التوتر عن طريق تبادل حوار متقطع وساخن ومثير. والحوار المسترخى الذى يعقبه لحظات شديدة الرغبة يخلق نوعًا من النموذج الحيوى للدراما.

و- السخونة :

وكمثل الحبكة والشخصية يجب أن يتمتع الحوار بنوع من السخونة Heightening وعن طريق الاختيار والضغط Compression والترتيب يجب أن تحقق وضوحاً أكثر تحديداً مما هو فى الحياة. أما نوعية وكمية ودرجة اختيار الحوار فتعتمد بلاشك على أسلوب المسرحية. وكلما ابتعدنا عن الحياة كلما كانت السخونة أعظم. وغنى عن البيان من التعبيرية إلى الطبيعية عادة ما نحصل على درجة أعظم من السخونة إلى أقلها. إنها سمة من سمات الحوار تلك التى تبوء مكانة الفن.

٢ - سمات خاصة فى الديالوج :

الكلمات فردية كانت أو جماعية يمكن أن تحمل معانى مختلفة، وتبرز مؤثرات عاطفية مختلفة عندما تنطق بطرق متنوعة. وعلى سبيل المثال «آه، نعم» يمكن أن تأخذ معانى

مختلفة بما لتأكيدات حروف اللين والتنظيم والإيقاع على لسان شخصين مختلفين. وتنوع مساحات الزمن بين أدائها يمكن أن يعطى الكلمات معاني متباينة. قد يكون المعنى «الآن فهمت» أو «أنا لا أصدق» أو قد يكون التنوع فى اختلاف العاطفة الممزوجة بالأداء. كل هذا جائز فيما عدا أغراض المؤلف. والكلمة أو العبارة من الحوار تكون عرضة لتفسيرات متعددة دون أن تكون هناك أخطاء فى قيمتها. والنقطة الأساسية والمتعارف عليها أن التفسير دائما يكون ذاتيا. وأكبر دليل على ذلك أن أعظم كتاب المسرح بكل ما عرفوا من مهارة ومقدرة لم يستطيعوا من خلال أعظم أعمالهم أن ينقلوا نفس تفاصيل المعاني لكل فرد يقرأ أو يدرس أو يرى أعمالهم. ومهما يكن فعلى الرغم من تنوع الشخص فى تفسيره فإن المعنى الأساسى للمسرحية لا يتغير. وأما مابقى من مسرحيات فلا تنطقى معانيها إذ أن عظمتها ترقد خلف سرياتها عالميا. والحوار أو الديالوج ربما يكون أكثر عناصر المسرحية تنوعا فى التفسير من غير تشتيت فى القيم الأساسية.

ومع ذلك كلما كانت الدوافع مطابقة للمعاني ومنظمة على لسان الشخصية كلما انتقل قصد المؤلف واضحا إلى المفسر.

أ - الإيحاء بالفعل Implication of Character Action :

إن القيمة الأولى التى يبحث عنها المخرج فى الكلمات هى ما تتضمنه من إيحاءات للفعل أو الحدث ماديا أو عقليا. ويعتبر هذا المقدم الأساسى للدراما وتعبيرا عن عزيمة الشخصية التى تؤثر على قيمة الكلمة ذاتها. وهنا نسوق حديثين من نوعين مختلفين من الدراما واحدة لتشيكوف والأخرى لتينيسى ويليامز:

أولا: «مسرحية طائر البحر» تشيكوف :

تريليف: «فى وقت من الأوقات كانت لى رغبة عارمة لأن أتزوج ولأن أكون كاتباً، وهذه العبارة تملأ تماما من أى تضمينة للحدث وليس بها أكثر من فعل عقلى صغير. وحتى الكلمات ليس لها غير قيمة عقلية منحلة، فهى سلبية غير نشطة وتوحى بعزيمة غاية فى البساطة، ولعل درجة التعبير عن عزيمة الشخصية لاشك تؤثر على قيمة الكلمات ويمكننا أن نسوق حديثا مضادا فى هذا الصدد.

ثانيا : «مشرحية عربية اسمها الرغبة، تيسى وليامز:

لا تخاديني بهذه الطريقة ؟ ماذا تظنين بى أنت وأختك ؟ انتنان من الملكات ؟ تذكرى دائما المثل القائل كل رجل ملك فى حد ذاته. وفى هذه الكلمات نلاحظ تعبيرا نشيطا لعزيمة قوية يزيدا شدة استخدام الإلحاح والعجلة فى التعبير. وأما فى الحديث الأول فالكلمات سلبية ولا لون لها.

ب - الكلمة المشرحية Connotative Word :

أسلوب الكتابة الواقعية هو أكثر الأساليب شغلا للمخرج لشيوعه على وجه العموم، ومن هنا يكون مفيدا بادئ ذى بدء البحث عن الإمكانيات الدرامية لهذا النوع من الديالوج. ولهذا الغرض لا يكلف الممثل نفسه مشقة البحث فى هذه النوعية من المحادثة فى الوقت الذى يشغل فيه عقله فقط باللغة الدرامية. ومع ذلك يجد المرء بعض المحادثات الهامة والمثيرة دون أن يسأل عن أسبابها. وعلى المخرج أن يكون حساسا لكل الأحاديث المثيرة متعددة الألوان، وأن يكون يقظا لقيمتها المسرحية.

ج - الصورة Imagery :

قيمة أخرى من قيمة الإثراء للمحادثات يتبلور فى صورتها (شعرا ونثرا) وهذا أحد الأسباب التى تجعل النثر شعرا كما يقولون.

د - الاستعارة Metaphor :

إن ما يجعل من الديالوج شيئا مؤثرا وأكثر ألوانا، استخدام الاستعارة مثل ما يقوله «ماشاء» فى طائر البحر لتشيكوف «إننى ألاحظ حيايتى تماما كالقطار الذى يسير بلا نهاية إنه استعارة جميلة بلا شك.

هـ تعبيرات شعبية :

وهذه تروق كثيرا للجماهير بسبب تضمينها لمعانى كثيرة إلى كونها متعددة الألوان. وقيمة هذه التعبيرات تكون معروفة سلفاً لدى الجمهور، وهى تعطى الحديث المعادل الصحيح لمشاكل الحياة على المسرح. ولما كان الجمهور على علم بهذه التعبيرات فهى تساعد كثيرا على توضيح المحادثة لقررها من إفهام العامة.

و- اللهجات : Dialects :

اللهجات المصرية لها وقع ملموس عند جماهير فنون العرض المسرحى (راديو وتلفزيون وسينما ومسرح) . وكثير من مؤلفينا أمثال سعد وهبه وألفريد فرج وسمير سرحان وفوزى فهى ومحمد سلماتى ومحمد عنانى وغيرهم يعطون اهتماما ملحوظا لهذه اللهجات فى شخصيات المسرحية. وهذه اللهجات تدعم واقعيتها وتخلق ملمسا عاطفيا لها.

ز- حديث الزمن الماضى Period Speech :

قيمة أخرى للديالوج تتعلق بذلك الذى كتب فى الزمن الماضى. وهذه القيمة ذات تأثير بالغ. فهى فوق أنها عاطفيا وعقلية إلا أن تأثيرها يرتبط بعظمة جمهور المشاهدين من القلة ذات الثقافة العالية خاصة فى البلاد الأوروبية والعربية.

وعادة ما يتسم الإيقاع بالسذاجة التى يستغلها الممثل والتى تشكل جزءاً من طرافة الحديث كقوله مثلا: هذا حسن... أوه هذا مهم .. كم هو عظيم الخ إلخ ..

ح- مفاجأة التفوه Surprise of Utterance :

كلما كان استخدام اللغة يميل إلى الشعر كان ذلك أقرب استجابة إلى الخيال ومفاجأة لإحساسنا. والعنصر غير المتوقع أمر ما نسميه مفاجأة التفوه. يحسب لتغيير الجملة أو التعبير. وهذا يعنى أن الجمهور قد فوجئ عند منعطف التفكير. بمعنى أنه حين يتوقع شيئا ينتهى به الأمر إلى عيب، وهذا مصدر من مصادر الكوميديا المرححة التى تميز بها رائد من رواد الكوميديا .. «جورج برنارد شو».

ط- الإيقاع Rhythm :

حتى هذه النقطة عرضنا للمقيم الدرامية للديالوج والتى تبحث أساما عن اختيار الكلمات التى اختارها المؤلف مع اعتبار عامل تنظيم الكلمات التى حظى ببعضها لاعتبار. وهذا الاعتبار شديد التعاطف بينه وبين الجمهور وهو بالتالى شديد التحديد لإيقاع المسرحية وعرضها كنتيجة لهذا يتحكم فى القوة المحركة للمسرحية.

ى- الديالوج العاطفى فى مواجهة الديالوج العقلى :

عرضنا قبلا أهمية الديالوج الذى تتوفر له القوة لتوليد الحدث أو الفعل بهدف تغيير علاقات الشخصية، وحتى تشير عواطف الجماهير عن طريق استخدامها لبناء وكلمات

الديالوج. وهذه الوظيفة المسيطرة لتحريك العواطف من خلال الديالوج تعتبر سمة درامية لا يدانيها سمة أخرى فى أى نوع آخر من الكتابة. كذلك تستخدم الدراما كلمات تتجاوب مباشرة مع العقل، مثل برنارد شو فى إنجلترا أو توفيق الحكيم عندنا فى مصر.

١ - المخاطبة Speakability:

من وجهة نظر عملية هناك عدة أسئلة يثيرها المخرج حول الديالوج. هل يستطيع الممثلون قولها؟ هل هى مناسبة لشفاهم؟ وهل تبدو طبيعية؟. والمخاطبة تعتمد على عدد المقاطع فى الكلمات من الحديث، كنهاية التأكيدات ونهاية الإيقاع. وهذه العوامل تؤثر فى نطق الصوت عن طريق استخدام اللسان والتنفس ولون الصوت وترتيبه. واختيار الديالوج يتم بمعرفة نطق الممثل له. وكلما كانت الدراما الحديثة مكتوبة نثرا فإنه لا محالة من الأداء التحدثى الذى ينبغى أن يبدو طبيعيا. بمعنى أن لا يكون الأداء مسرحيا أو أدبيا وهذه الأخطاء يستطيع الممثل والمخرج أن يتحكموا فيها. وفى بعض الأحيان يكون مفيدا للممثل أن يتذكر الحديث ويؤديه من خلال الظروف المعطاة للمشاهد قبل أن تحكم على الأداء بسلاسة وطبيعية. وقد يكون مفيدا أيضا لجوء الممثل إلى الارتجال فى الحوار بشكل تلقائى للحصول على أفضل النتائج لطبيعة الأداء. ومهما يكن فإن اختيار الحوار يبدو أكثر قبولا من جملة انكاساتها مجموعات مختلفة من الجماهير داخل المسرح. وفى مسارح كثيرة فى العالم يلجأ كثير من المؤلفين إلى تعديلات تخص الحوار اعتمادا على هذه الحقائق.

على أن أداء الحوار يرتبط أساسا بدافع الشخصية وقوتها. والشخصية العاطفية تتحدث عادة باندفاع وثورة وارتعاش. وعادة لا تخضع أفكاره للترتيب. وهكذا تكون عباراته قصيرة وغير مترابطة. وعلى العكس تحمل شخصية المثقف الحصيف إلى انتقاء كلماته، والتحدث بطريقة أبطأ، وترتب عباراته بوعى أكبر. أما أفكاره فتكون مترابطة ومباراته طويلة ويصحها إيقاع منظم. وهذه الملحوظة تبينها عادة فى المسرحيات المعاصرة على اختلافها.

الفصل الثالث

نقاط التركيز

عند تحليل شغل الكاتب المسرحى كيف أبدع «الجوء» فى مسرحية، وكيف عالج عناصر الموضوع والشخصية، والحبكة والديالوج، يصبح المخرج على وعى بالتقنية الإبداعية للكتابة والاحتمالات الدرامية للعناصر المختلفة للمسرحية وسماتها المميزة. وعلاوة على ذلك فإنه قد أصبح يقظا لمشاكل التفسير المنبثقة من تقنيات الكتابة، ومن استيعابه كيف يعمل المؤلف المسرحى، فإنه يستطيع أن يرى العلاقة بين المسرحية - كما هى مكتوبة - وضرورة احتمالات التقنيات الإبداعية. Directorial Techniques إن المخرج الآن مستعد أن ينظم اكتشافاته Findings فى نقاط مركزة paints of focus للإبداع والإخراج. In-terpretation and Direction

— مناقشة المسرحية للمخرج والجمهور:

عند اختيار مسرحية للتحليل والتقييم والتفسير، سرعان ما تطفو بعض إمكانات النص فى بؤرة التركيز وتظهر أهميتها. إنها تقفز أمام عينى المخرج لتحدث تعاطفا على وتر حساس أنها ترقى إلى المخرج كما أنه يتفكر فيها لترقى بالتالى إلى الجمهور. وقد يقول المخرج لنفسه «أنا أحب هذه للمسرحية إذ أن بها ما يمكن أن تقوله إلى بلدى اليوم». وبمعنى آخر أن موضوعها ذو قيمة درامية مؤكدة.

وقد يكون من المفيد مناقشة القيمة الدرامية الرئيسية ثم نخرج على القيمة الخاصة الأخرى.

- المفتاح الموصل إلى هدف المسرحية :

المؤلف المسرحي يستخدم كلماته ليولد شخصيات وحبكة وديالوج وثيمة (موضوع).
إن كلمات بذور تنتج جذورا وسيقاننا وأوراقنا وزهورنا - الشخصيات والحبكة والديالوج
وموضوع المسرحية، ونوع النبات أو نوع المسرحية. أما نوع النبات أو نوع المسرحية
والسمات المميزة للنبات أو أسلوب المسرحية فهي المؤثرات الجمالية الجاتبية.

ولكى يفسر المخرج مسرحية عليه أن يظلمها كى يحدد القيم الدرامية المساعدة والقيم
الدرامية المسيطرة. والخلط في المؤثرات الإخراجية يتألى إذا أعطى المخرج تأكيدات متساوية
لكل قيم المسرحية. وأحيانا لا يستطيع المخرج بالفعل أن يحدد تأكيدات المسرحية إذا لم
يتمكن المؤلف أصلا من ضبط وسائل تعبيره فقد لا يستطيع مؤلف ما توحيد عناصر
«الجو» في مسرحياته، ومع ذلك فقد يكتب مسرحية يتمكن فيها من كل عناصر التعبير
الدرامى حتى ليتحدى المخرج كيف يعكس بوضوح مركز السيطرة للقيم الدرامية .. وإذا
استطاع المخرج استخدام الصور التقنية لتأكيد الشخصية، فإن الموضوع سوف يوائم نفسه
بطبيعة الحال.

- كيف نحدد نقاط التركيز :

الكاتب بداءة يوضح قوة القيمة بمختلف الوسائل، أولا عدد وطول المشاهد المخصصة
لتأكيد قيمة بينها. عدد المرات لظاهرة من ظواهر المسرحية يشار إليها في الديالوج أو تصدر
من خلال الحدث أو الفعل وتعتبر مفتاحا لهدف المسرحية. أما درجة الكمال والتعميد،
ودافع الشخصية والحبكة فسوف تشير إلى أهميتها النسبية. والاقتراب العام للمؤلف من
خلال مفاهيم الموقف ساخرا كان أم خياليا أم غير تقليدى. وأيضا بناء وأسلوب المسرحية
يمكن أن يخدم فى عملية التركيز بالمعنى المميز للمسرحية. وهكذا تكون التأكيدات ونسبة
وطريقة المعالجة نقاط للفحص يتخذها المخرج فى تحديد القيم المسيطرة، وبؤرات ارتكاز
المسرحية.

وعلى المخرج أن يفحص العناصر التالية ويحاول أن يسأل نفسه متى يكون التركيز على
عنصر دون غيره.

١ - الجو Mood

نادراً ما لا يكون «الجو» Mood هو العنصر المسيطر كقيمة درامية في المسرحية على الرغم من أنه في بعض الأحيان يكون العنصر الثاني أو الثالث الأكثر سيطرة.

والسيطرة النسبية «للجو» تخص المخرج فقط في بعض المسرحيات خاصة. فإذا أخذ في الاعتبار أن الجو من خلال مفهومات الثقل والغربة، والمحيط العام، وكل ما هو غير طبيعي وخرافي، فإن مسرحيات ميتزلينك^(٧١) Meterlinck تبرز على الفور في مجال العقل مثل مسرحية «بلياس وميلساند» حيث الستار الخفيف الذي يفصل بيننا كجمهور وبين الممثلين. وإذا لم تكن مسرحته شديدة في هذه المسرحية، فإن القيم الرمزية والموضوعية تعد قوة هي الأخرى.

ومسرحيات «تشيكوف» هي الأخرى تتميز بقوة قيم «الجو» فيها. لحظات الصمت، والأشواق، والهروب التخيلي، والأحزان المتزجة بالمشقة الضاحكة، والمشاعر والأحاسيس المختلطة بالهزل. إن تشيكوف يقدم عالماً من الواقعية تبدو فيه الحقيقة حلماً وتصبح مجالاً للهرب، حينئذٍ وعطفاً ورومانسية. ومع كل ذلك فالجمهور لا ينفصل عن الشخصيات التي تظل غنية ومسيطر، ولا يمكن أن تتحرك عن هذه السيطرة كقيمة درامية تالية لها.

أما المناخ الشعبي الماطفي «لجارتيا لوركا» الذي يصمم فيه لوركا مسرحياته الشعرية فهي بلا شك مظهر مميز في تفسيرها وإخراجها. اللغة الشاعرية Lyrical والشخصيات الدموية الساخنة، وألوان الزهر والموسيقى وحرارة الشمس وبرودة القمر وغيرها من العناصر تلعب دورها في عالم لوركا. ومخرج «عرس الدم» و«بيرما» و«بيت برنارد ألبا» لابد أن يدع في كل هذه العناصر.

٢ - الشخصية

متى تكون الشخصية أهم عنصر في المسرحية؟

وللإجابة على هذا السؤال يكون من المفيد أن نتساءل عن الاهتمام الرئيسي وموضعه في المسرحية:

- أ - كشف الشخصية وكيف تتعامل.
- ب - ما هي حقيقة الشخصية، وليس كما تعمله.
- ج - تعبير الشخصيات عن قدرتها، وما تنتهي إليه المسرحية.
- د - النضال العقلي للمسرحية أو الشخصيات.
- هـ - دراسة حياة الشخصية.
- و - درجة تغير الشخصية.
- كيف تتظاهر الشخصية وتتعامل، هو الخط الواضح في مسرحية «قطعة فوق سطح صفيح ساخن» لتييسي ويليامز. وفي مسرحيات تشيكوف تكاد الشخصيات لا تعمل بأحداثها القليلة، ولكننا نعلق بهذه الشخصيات على حالها، فالشخصية تمرى نفسها بنفسها.
- أما الشخصية والتعبير عن عزيمتها فتتمثل في عطيل شكسبير. فإذا انتقلنا إلى النضال العقلي للشخصية فأمامنا «هاملت» و «لير» و «مكبث» تتحول من الجهالة إلى التنوير.
- ٣ - الحبكة Plot :
- الحبكة كقيمة درامية تكون مسيطرة في الحالات الآتية :
- أ - أن يبرز اهتمام الجمهور في خلاصة المسرحية.
- ب - يستخدم الديالوج بداءة لرواية المسرحية.
- ج - التشويق هو القيمة العاطفية الأولى في المسرحية.
- د - الصراع والنزوة من وجهة نظر الموقف هو الأهم.
- هـ - تعلقات الموقف ذات أهمية خاصة في حد ذاتها.
- و - الحبكة تحرك الشخصية وليس العكس.
- ز - الفعل الجسدى والعنف يؤكدان الحدث.
- ح - الجو والمحيط العام يستخدمان في تشكيل القصة.

٤ - الديالوج :

هل يبدو الديالوج للجمهور قوة كسائر القوى الأخرى من قيم المسرحية؟ إن مسرحيات شكسبير واستعادة الملكية والمسرحيات الشعرية الحديثة المماثلة لها تؤكد الديالوج مركزيته أو مركزية لغته للجمهور. فعلى حسب تعبير «جرانفيل باركر»^(٧٢) إن القوة الجمالية والمناطقية للغة شكسبير تتميز بانتشارها في بعض مسرحياته عنها في مسرحيات أخرى. فهي أقل في مسرحيات مثل «الملك جون» و «دقة بدقة» و «تيتوس أندرونيكوس» وعلى العكس مجدها في «هاملت» و «الملك لير» و «عطيل» و «أنتوني وكليوباترا». وفي هذه المسرحيات تكون التالية للشخصية والموضوع. إن الإيقاع والأصوات الفردية والمواد الخيالية للديالوج تمتع الجمهور بسعادة خاصة وقيمة روحية متفردة وفوق قيم درامية أخرى. إن الحوار خفيف الدم ذو الحكمة لمسرحيات استعادة الملكية^(٧٣) يقلم لجمهور العصر متحه الرئيسية. وفي هذه المسرحيات الشيء المهم هو أنه لم تعد الشخصيات تقاس بما كانت عليه وبما تفعل ولكن بما يقال، حتى لنجد «أوسكار وايلد» Oscar Wilde و«برنارد شو» Bernard Shaw يستخدمون الديالوج كمصدر للإمتاع في مسرحياتهم. إن الديالوج لا يصنع نجاحاً مسرحية ولكن يصنع روعة فنية Sheer Virtuosity يمكن أن تمتحه قبولاً كثيراً. أما كيف يبدو مهماً؟ فذلك عندما يكون:

أ - شعراً.

ب - لاذع أو ساخر epigrammatic.

ج - فكاهة.

د - غير ذي جلاله imagistic.

هـ - غير عادي typical of a historical period.

و - مطابقاً لعصره (وهو قيمة في حد ذاتها).

ز - بلهجة محلية ومعبراً عن فلكلور.

ح - معروفاً لدى مجموعة من المحترفين.

إن الطاقة الدرامية للديالوج أسلوبية الطابع أساساً ولذا تكون غريبة لعموم الجماهير. إنها قيمة تمثل خلفية موسيقية إلا إذا كان واضحاً أنها كوميدية أو شعرية. ولا يجب أن

ن غل عن عين المخرج الذى لا يملك أن يبيع هذا المنتج النادر بثمن بخس فى المسرح الحديث. وتبنى الطبيعية فى المسرح الحديث فى القرن التاسع عشر أضفى قيمة درامية على حوار المحادثة والحوار العامى عن طريق مزيتها للمشكلة للحياة.

٥ - الموضوع Theme

إذا كانت الكلمات والديالوج هى بذور الدراما. فالموضوع هو الزهرة، وأما العناصر الأخرى فتغذيها لتفتح. وكلما عظم شأن المؤلف كلما قلت ذاتيته فى التناول الإبداعي. ولعل «إبسن» Ibsen هو الكاتب الأول الذى يتسرع على كرسى أستاذية الحرفة، فقد استطاع أن يجسد شخصيات تتكلم بالتحادث، ويدع مواقف ويعكس معانى.

وفى رأى الكثيرين مسرحيات الموضوع Theme أو الفكرة Idea تعنى المسرحية «جيدة الصنع Well-made play» مشحونة بمغزى اجتماعى - مسرحيات لديها ما نقوله. ويعتقد أنها عادة إعلامية (للبروباغندا) أو تلح بنوع من الإصلاح فى المجتمع الحديث.

ولعل «اسكيلوس» حينما كتب «الفرس» كان يريد أن يقول شيئا لجمهوره فى مسرحيته الثانية كما يذكرنا «الارديس» يقول^(٧٤) Allardyce Nicol بالكارثة التى وقعت على إيران. وهذه الواقعة كانت مظهرا إعلاميا لبطولة اليونان فى مقابلة الهزيمة التى لحقت بقائد الفرس.

أما مسرحيات القرون الوسطى فقد صممت أساسا لتعلم درسا، ومن هنا سميت المسرحيات الأخلاقية. أما مسرحيات شكسبير فكانت متنوعة المعانى للإليزابيثيين^(٧٥). أما «موليير» و «كورنى» و «راسين» فقد أيقظوا جماهيرهم بأفكارهم عن الحياة فى فرنسا فى تاريخها ومعاصرتها. ومسرحيات القرن التاسع عشر العاطفية كانت أخلاقية - مسرحيات لا تقل عن مسرحيات القرن ١٣، ١٤، ١٥.

إن «إبسن» اكتسب خبرة «سكريب» Scribe و «ساردو» Sardo إن لم يبق على مؤلفاته بنفس تقنية القص واللصق ولكنه أصبح مهندسا لتركيبات درامية لأنه أنشأ العديد من الأفكار. إن مسرحيات «إبسن» جعلت المسرح منبرا للتناظر أخلاقيا واجتماعيا والتساؤلات ذات المغزى، فقد كتب مسرحياته لتقول شيئا. إن المسرح الحديث ولد جدليا.

وحتى يمكن وصف قائمة للمخرج الذى يبحث عن موضوع مسيطر:

فيمكن مراعاة العوامل التالية:

- أ- تناول عناصر الديالوج والشخصية والحبكة بشكل يجعل منها مساندة لنقل الموضوع.
- ب- تقديم الموضوع بشكل مباشر بعيدا عن اللامباشرة.
- ج- عنوان المسرحية يدل على موضوعها.
- د- المسرحية مكتوبة بشكل (استايليزى) التزعة.

إن الكاتب «ثورنتون ويلدر» Thornton Wilder يستخدم سمات تعبيرية وفودفيلية، وإسقاطية ليلبس فلسفته في مسرحية «نفدنا بجلدنا» The skin of our teeth. وشخصياته الرمزية المختارة من الثروة صبرة من العصر الحجري، والطوفان، والحرب العالمية الأولى كى تعطى معنى للجمهور الحديث. وسواء كانت كوميدية أو تراجيدية أو تخيلية فهى عمل عميق التأثير فنيا. وسواء كانت أداء مباشرا وغير واقعى فقد تركت فقط جمهور المسرح التقليدى، ولكنها مع ذلك لن تفشل فى إحداث التصادم المتعاقب للفكر العميق.

قيم درامية خاصة :

إن تعلق الجمهور بقيم غير «الجو» و «الديالوج» و «الشخصية» و «الحبكة» و «الموضوع» تنبثق من بعض مظاهر مسرحية أو عرضها الذى هو أصلا قصة طويلة أو شيئا فريدا لها. وهذه القيم الدرامية الخاصة تنبثق من نوع أو نمط مسرحى وأسلوبه.

ومنتج القطاع الخاص عادة يبحث عن مسرحية تتمتع بقيم درامية خاصة أو توليفة مظاهر تروق للجمهور. ومسرح القطاع الخاص لا يعبأ بالتجريب أو الطليعى وكل ما يهمه نصوص جديدة لذات الموضوعات القديمة وبنفس أساليبها التقليدية. إنه يبحث عن (الجيستيك) أى التحايل: Gimmick، زاوية أو حيلة تصنع تفردا وجدة للنص المسرحى. و«الجيستيك»^(٧٦) جمع حيلة وهى بمثابة لوح هزاز لطريقة غير عادية لإخراج نص مسرحى خاصة فى تشكيل المناظر والصوت والإضاءة حتى لو تم الحفاظ على الأداء التمثيلى الواقعى التقليدى. و (الجيستيك) تعد بمثابة قيمة درامية خاصة، قد تنتج عن عاطفة المسرحية الخاصة أو جوها وموقف المؤلف غير العادى تجاه موضوعه. مثلا مسرحية ذات موضوع جاد تنقلب إلى عرض ضاحك حيث تعطى فى المعالجة شكلا خفيفا ضاحكا فى الوقت الذى كان يفترض أن يحدث فيه صدام درامى للجمهور بجرمة قتل.

ومسرحية أخرى الشخصية الرئيسية فيها مكير يعيش فى عالم من خيال يصاحبه أرنب طوله ستة أقدام والكاتب هنا يبدو موضوعه فى شكل قصة طويلة وقد تخلى أصلاً عن شكلها المسرحى. واستهدف الكاتب إغراق الجمهور فى الضحك فى موضوع يهم الحياة اليومية ولكنه انقلب ضحكاً فهزلاً لا غير.

ومهما يكن من أمر فيجب أن يكون واضحاً أن التفسير المسرحى يعتمد بشدة على عامل الاختيار والتأكيدات بمعرفة المخرج. وهذه العوامل تقرر خطة وغرض التفسير والعرض. ويجب أن يكون واضحاً أن المخرج يستطيع أن يقدم هدفاً مختلفاً عن الهدف الذى ضمنه المؤلف تضميناً أو تمريضاً. فالمسرحية ليست مجرد الكتابة. إنها تفسر وتخرج. ومראה الجمهور ينبئ أولاً بالضرورة أن يكون هذا التألف المتناسك لهذه العمليات الثلاثة.

وعلى قدر هذه العناصر المسماة قيماً درامية والتي تكون قلب التفسير لابد أن تأخذ فى الاعتبار بعض الأمثلة لمؤثرات الإخراج على هذه القيم.

تأثير التقنيات الإبداعية على القيم الدرامية:

إن تحليل المسرحية للبحث عن الإمكانيات الدرامية لكل قيمة، ثم تحديد القيمة المسيطرة، والأهمية النسبية للقيم الأخرى سوف يهين للمخرج طبعة أولية لإرشاده بإخراج المسرحية.

وبادئ ذى بدء يجب أن تستخدم معرفة القيم الدرامية لترشد المخرج فى اختيار واستخدام النوع المناسب وكمية تقنيات الإخراج.

وعلى قدر ما يمكن «للجو» Mood من ميل إلى الانتشار كقيمة درامية فإنه يمكن أن يؤثر على العناصر الأخرى فى المسرحية. وهذا معناه بطبيعة الحال أن اختيار المخرج وتأسيسه «للجو» يربط المسرحية برمتها فى مناخها العاطفى ويعطيها روحاً خاصة، وبالتالي يؤثر على انطباعات الجمهور.

ولو أخذنا مسرحية «دقة بدقة» لوليم شكسبير هذه المسرحية تفسر عادة بطريقة تنقل «الموضوع» Theme الخطير الذى يتمثل فى غرائز الرجل الطبيعية فى صراعها مع القانون والاجتماع. وبعض المخرجين فى الخارج رفضوا اعتبار «الموضوع» أوليئهم قيمة درامية مسيطرة. Dominant Dramatic Value وأكدوا على «الجو» Mood وهو «جو» مختلف عن

«الجو» الذى اعتبره أغلب النقاد جو أساسيا للمسرحية كما كتبه شكسبير. ولا يتفق أحد مع النقاد لأن العرض المسرحى انتقل إلى القرن ١٩ وهو جو مختلف عن القرن ١٦ الذى عاشه شكسبير. وقد لا تتفق نحن أيضا إذا اختلف المخرجون على موضوع المسرحية ألا يجدوا تأكيدات مقتضيات العصر الجديد - القرن ١٩ وقتلك.

وتغيير مشابه من التفسير التقليدى لنعمة المسرحية^(٧٧) يتمثل فى عرض مسرحية «خاب فآل العشاق» لشكسبير Love's Labor's Lost لجماعة أمريكية من الممثلين وعرضت بمركز نيويورك الثقافى. وبدلا من تقديم المسرحية كقطعة رقيقة ساخرة فى القرن السادس عشر لشباب استغنى عن صحبة النساء، وكرسوا حياتهم للدراسة والى كانت هدف شكسبير على الأغلب. أما الفرقة فقد ألبست شخصياتها العصر الأدواردى وجعلهم يتصرفون بشكل يجعل كل أحداثهم فكاهة مرتبة ترتيبا زمنيا وأضيف إلى نعمة السخرية فى هذه المسرحية أصواتا غير مطابقة لعصرها باستخدام فونوغراف الصباح العظيم... أما السخرية فقد تحولت إلى كاريكاتورية Burlesque وأصبح اللمس الخفيف بمثابة ضربات عنيفة...

أما عرض «تروليبوس وكريسيدا» Troilus and Cressida للمهرجان شكسبير المسرحى فى أمريكا ١٩٦٦ فيعتبر مثالا غير ناجح فى تغيير نقمة المسرحية - الممثلون يلبسون زى الحرب الأهلية والحدث يأخذ مكانه إشارة للمستولين لجيش الاتحاد. كل هذا جاء مختلفا عن موروث المسرحية فى اللغة والشخصيات والحبكة والموضوع.. إلخ إلخ مما شجع مظهر الممثلين والجمهور على النظر إلى حرب أهلية أخرى مختلفة. هذا إلى مظاهر جانب مظاهر أخرى ضاعث معها معالم المسرحية الأصلية وغيّرت كافة معالمها...

وثمة تغييرات واضحة فى القيم الدرامية لعرض «هاملت» لموريس ايفانز وعرض «يوليوس قيصر» من إخراج «أورسون ويلز» Orson Wells فبينما ركز الأول على الحدث. «الفعل» والحبكة وأهدر حق الشخصية فقد أتاح الثانى سيطرة إلى موضوع مؤقت Timely Theme وُحد من تأكيدات الشخصية de-emphasised Character.

وهذه التفسيرات اتجهت تماما عكس التقليد والتكنيك المتفق عليه. فتغيرات الزمن والملايس، واستخدام المناظر والمؤثرات الضوئية مع الأجواء الميلودرامية ذات الخطر السريع،

وحركة مسرحية، انتهى إلى تأكيدات القيم المرغوبة. ولعل عروضاً سبقت إلى هذا المنحى تمثلت في عروض كل من «ماكس راينهاردت» و «فريفولود ميرهولد».

وهذه تغييرات في قيم «الجو» Mood تغييرات تأخذ مكانها على الأغلب في فصل الصيف من مخزن المسرح التجارى والتي تفتح على قيم ترفيهية بسيطة. فالكوميديا تتحول إلى «فارس» والدراما إلى «ميلودراما» ومسرحيات الشخصيات تصبح مسرحيات حبكة. ومعظم هذه المسرحيات تنتج عفواً من الجهل بها أو من انحراف عناصر العرض. فالحركة والسرعة والشغل تحت ظروف التغيير تأخذ أشكال التمثيل شديد الذاتية والتي تتبع من الحياة والواقع الراهن.

وإذا نجحت هذه المسرحيات فإن نجاحها يمزى إلى شطارة مخرجيها في تحليلاتهم وصورهم التقنية.

وعدم انتباه المخرج إلى أهمية الدراسة المطلوبة لتقنية الأداء الذاتى قد يوقعه في التركيز على سمات الشخصية، الأمر الذى يفسد ميزان القيم الدرامية وفقاً لما وضعها المؤلف.

والمخرج الذى يرى المسرحية دائماً من وجهة نظر الشخصية وسيكولوجية السلوك يواجه خطراً من سوء التفسير أو من تغيير متعمد للأهمية النسبية لعناصر المسرحية. أنه يفشل أن يرى أن مؤلفاً عندما يكتب مسرحية فإنما يخطئها تخطيطاً دراماتورياً (٧٨) (هذا على الطريقة الأمريكية بالطبع) - اختيار - تنظيم - مع ربط الأجزاء المختلفة بالتكامل الكلى بالسلوك الإنسانى والحياة.

وتفادياً لأية مقدمات، فإن دراسة أجزاء المسرحية تقودنا إلى تفسير أشد اعتباراً ووحدة لعملية تفسيرها التى يمكن أن تتبع.

— العوامل الموحدة للشكل والأسلوب Unifying factors of type and style

إن دراسة عناصر المسرحية - الجو والديالوج والشخصية، والحبكة والموضوع قد أوصلتنا إلى اعتبار الإمكانيات الدرامية، والسيطرة النسبية لكل تحليل فى المسرحية، وما يجب على المخرج أن يؤكد فى سبيل توصيل معنى ومغزى المسرحية. ودراسة هذه الأجزاء من المسرحية مفيد فى تقديم علاقتهم بالمسرحية ككل وبالتالي يؤذن بنمط وأسلوب المسرحية ومثل الجو توحيد الكل.

والهدف الآن ينصب على مناقشة مشاكل المخرج فى تحديد النمط والأسلوب ثم استخدامه للنمط والأسلوب لتحقيق وحدة فى تفسيره وإخراجه. ولعله من المفيد ألا تكون هناك محاولة لمتابعة التاريخ أو مناقشة نظريات النقد لمختلف التقسيمات لأنماط وأساليب المسرحيات لأن هذا موضوع كثير التعقيد مع ذلك فمعرفة لتاريخ والنقد يمكن للمخرج الحصول عليها بنفسه إذا أراد أن يكمل مظهر تفسيره. ومهما يكن خمن، المهم النظر فى مشكلة تحديد نمط المسرحية أو نوعها.

الأسلوب Style الكلاسيكى لوحداث الدراما يرجع إليه أساس التقسيم الصارم للدراما تبعا لشخصيتها العاطفية إلى أنماط أو أنواع. والتراجيديا والكوميديا هما النوعان الأساسيان. أما الميلودراما والفارس فقد نبأ ليرمزا إلى أنواع أخرى. والإعتراف بالميلودراما والفارس فقد نبأ ليرمزا إلى أنواع أخرى. والاعتراف بالميلودراما والفارس كأنواع متميزة تتضمن الاعتراف بتسلسل «الأجواء» Moods بين قمتى الأعمدة (التراجيديا) و(الكوميديا). وعلى مر السنين أدرك النقاد تعايقاً أبعد. ونحن لا ننسى أن تقسيم المسرحيات قد أصبح مشكلة تفسير أصعب إن لم تكن مستحيلة الحل، وهى على أى حال ليست مشكلة حديثة. مع كل فقد اعترف بها شكسبير على لسان «بولونيوس» Polonius «الذين قدموا إلى السينور Elsinore أحسن ممثلى العالم سواء فى التراجيديا والكوميديا...» والتقسيم ليس نهاية فى حد ذاته بالنسبة لكل من المخرج والناقد، ولكن ينبغى على المخرج أن يبحث عن تقسيم ليحدد السمات العاطفية المضبوطة للمسرحية ويعرف نوعها، وماذتها وشذتها، وعمقها وحجمها. ويجب أن يعمل فكره عن أى نوع أو نمط من المسرحيات سيخرجه فى سبيل أن يقرر نوعية وكمية الإستجابة العاطفية التى يرغب فى استقبالها من الجماهير. وعندما يقرر ذلك فسوف يحدد أيضا الفكرة الموحدة والمتحكممة تجاه تفسيره وعرضه. وهذا القرار سوف يوضح الغرض من اقترابه للصورة الإخراجية والتقنية، وفوق ذلك سوف يفرض نظاما لإبداعه.

أما التأثير الكلى للمسرحية على الجمهور فمهم جدا بالنسبة للمخرج ويقول «الاردايس» Ardais يقول «Alrddyce Nicoll أن الوحدة الأساسية فى الدراما هى وحدة الانطباع unity of impression ولايعنى بذلك عاطفة مملّة، وإنما مجموعة من العواطف المساعدة

ذات التحكم، والمتمترجة بالعاطفة المتغلغلة. إن كل دراما عظيمة تنفصح عن دعم عناصر مؤلفة من روح مركزية كانت سببا في استلهاها. على أن أى دراما كذلك التى تسمح للعاطفة بألا تكون سندا لأى روح فى المسرحية سيكون مآلها التشويه.

على أن «الجو» الكلى Over all mood أو المناخ «العاطفى» emotional Climate يحسه المخرج، كما يأمل أن يحسه الجمهور بالمثل. وهذا «الجو» المتغلغل بالمسرحية يخبره ما إذا استجاب الجمهور له بالضحك عاليا، أو لنفسه أو فرحا، أو تحرك جادا أو هزلا أو ما إذا أثير أو مه شيء... إلخ

والمخرج المبدع يعتمد بجدارة على عواطفه ومعرفته بجمهوره مما يساعده على كشف نوع مسرحيته التى يتعامل معها. عليه أن يكون قادرا على التمييز بين التراجيديا والدراما وبين الدراما والميلودراما، بين التيراجيكوميديى والدراما الكوميديية - بين الكوميديا والفارس - عالية liqe وبسيطة - خيالية fantasy ومتعاطفة Sentementality. والتعرف على هذه الصفات تساعد المخرج عند قراءة المسرحية للتفسير وفى إخراجها كذلك. إن بعض المخرجين غير قادرين على التمييز البين بين العواطف. وبعض مخرجى الفارس الناجحين يعجز عن إخراج فانتازيا من نوع رقيق. وبعض المخرجين المتخصصين فى إخراج مسرحيات شديدة التعقيد قد لا ينجحون فى إخراج مسرحيات من النوع التراجيديى. وهناك مخرجون شديدا الحساسية لقمم العواطف وليس لأنصافها not the many gradations between the two وهؤلاء المخرجون المتزمتون أكثر استجابة للأبيض والأسود من العواطف، ولا يعترفون أو يفهمون الباهت من الظلال.

وعلى الرغم من قوة ملاحظة المخرج الذاتية لجو المسرحية - هذه القوة التى تحدد له نوعية المسرحية التى يتعامل معها، فإن تحليلاته للسيطرة النسبية للقيم النسبية فى المسرحية سوف يكون لها تأثير على حكمه. وعندما يتركز اهتمام الجمهور على الشخصية، فإن المسرحية تشير إلى اعتبارها مأساوية أو درامية أو كوميدية. ويلاحظ أن التركيز لا يأتى فقط من الشخصية وتفاصيلها لأمثلة معينة من أشكال الدراما ولكن من تأثير الفعل بالمسرحية على الشخصية. وعند تشيكوف تبدو التعقيدات أعظم من بساطتها فى مسرحيات سوفوكليس مثلا. ومع ذلك فالجمهور فى مسرحيتى «بستان الكرز» «لتشيكوف» و«أوديب ملكا» لسوفوكليس ينصب اهتمامه على الشخصية وليس على الحكبة والديالوج

والموضوع. وذلك رغم أن الموضوع شديد الأهمية في كلا المسرحيتين. ولكن المخرج بطبيعة الحال يعطى أكثر انتباهه للشخصيات إذ أنها محط ممارسة الموضوع.

إن المؤلف الذى يؤكد الموضوع Theme ويجعل القيم الأخرى تالية له، يجعل من الإنسان اهتمامه ككائن اجتماعى، يجعله شخصا محوطا بالقانون والتقاليد مثله مثل واحد نمون سعادته فقط بعاملين: تألفه مع الإجراءات الاجتماعية السائدة، وبعده عن عوامل الشر المتوافرة فى المجتمع. وهنا يبدو التأثير العاطفى أقل دواما وأقل عمقا فى التراجيديا، ولكنه أكثر تواجدا وأشد تشبهاً عنه فى الميلودراما.

وهذا هو شكل المسرحية المسماة دراما.

والسيطرة الغالبة للقيم الدرامية تشكل صيغة دلالية لقصد وهدف المؤلف فى كتابة المسرحية. وكأمر طبيعى، فإن روح وشكل الدراما التى أبدعها تنتج من غرضه الأساسى لتحريك جمهور بطريقة ما وإلى درجة مقررة إلى حد بعيد. ومظهر مسرحية كهذا هو مفتاح شكل المسرحية.

والمعيار الانتقائى مكون من تطبيقات الماضى والحاضر، والمخرج مؤمن للوصول إلى نتائجه للتقسيم التقليدى للمسرحيات من استيعاب وفهم لهذا المعيار. ويقدر مايجب تغيير المعيار مع الاستعمال والزمن، ينبغى على المخرج أن يكون طوع الجمهور، وعالمنا الحديث الذى يعيش فيه ممارسا لفنه، وكما سبق أن رأينا فى نقاشنا للقيم الدرامية الخاصة التى تنشأ من المواقف التقليدية فى إجماع أشكال الدراما الموروثة ينبغى على المخرج أن يمارس المرونة فى التفكير. إن التقسيمات والتعريفات هى وسائل فى نهاية التفسير الإبداعى. وعلى الأكاديميين التخلّى عن وظائفهم للمبدعين العمليين.

ونتيجة للفهم والإدراك الحسى وقرار اعتبار المسرحيات أنواعا، ينبغى على المخرج أن يستخدم نتائجه كى يبنى نظاما، وتصميما، ووحدة للمناخ العاطفى للمسرحية. ونوع المسرحية هو نقطة مرجعه للبروفات والعرض النهائى. ونقطة مرجعه هذه يجب أن تثبت فى ذاكرته لدى إخراجه لكل مشهد فى سبيل ربط الأجزاء إلى الكل. وعلى الرغم من أن هذه الأجزاء هى تنويعات للروح المركزية، فيجب مع ذلك أن تمتلك خواص عاطفية تكون متناغمة وممزجة بهذه الروح المتوحدة. وعلى سبيل المثال «الفارس» Farce ليس له مكان

فى التراجيڊيا، ولن يمتزج بكل روح الانحراف فى التراجيڊيا، ومع ذلك فالمشاهد الكوميڊيا وقد تلتحم بالتراجيڊيا. ومشاهد الغنى Fool فى «الملك لير» يستحيل أن يسمح لها بمعرفة المخرج أن تنقلب إلى «فارس» Farce. فهذه المشاهد رغم أنها فكهة إلا أنها مشوية بالحزن والسخرية. وفوق ذلك فإن الغنى ليس لا مظهرًا للرجل الكامل الذى ينبغى «لير» أن يكونه. كذلك مشاهد «هاملت» و «بولونيوس»، «روزنكرانش» و «جيلد نسترن» و «حفارى القبور»، كل هذه المشاهد تتطلب ضبطًا لمزجها بالجور العام. over-all mood والمخرج الذى يحاول أن يستحوذ على ضحكات مستفيضة من هذه المشاهد سوف يفقد المسرحية منزلتها الرفيعة وأهميتها. وحتى المشاهد الميلودرامية فى مسرحية «هاملت» ينبغى ضبطها إذا كان على الروح التراجيڊية الحقيقية أن تتم المسرحية. أما ظهور الشبح فى المسرحية ولو أنه يمثل قوة خارقة للطبيعة، إلا أنه من غير المفروض أن يربع الجمهور.

إن مسرحية «ماكبت» لوليم شكسبير أنتجت بنجاح كمليو دراما إليزابيثية - عاطفة - احتكام - انتقام. هى أيضًا مسرحية تراجيڊية ناجحة. وتفسير المخرج الإجمالى للمسرحية ثم تفسيره للمشاهد سوف يحدد نوع مسرحية «ماكبت». هذا من ناحية ومن ناحية أخرى توجيه المخرج، وإشراف الممثلين والعناصر الفيزيقية للعمل نوع يعطى المفتاح الكلى للمسرحية.

إن ما يريد قوله هو ان وحدة الجو لما تحققت، يتحقق بالتالى نوع المسرحية والعكس صحيح فإذا تغير الجو عن طريق تأكيدات إخراجية فسوف يتغير نوع المسرحية. بمعنى أنه إذا سيطرت الأجزاء على الكل دون أن يسيطر الكل على الأجزاء ضاعت المسرحية.

ولعل سؤال الصح أو الخطأ فى التفسير ليس هو مجال المناقشة هنا والنقطة الأساسية هو أنه ينبغى على المخرج الأجزاء أن يسنى إلى اختياره للتفسير الكلى لنوعية عواطف المسرحية، وعليه الالتحام بهذا التفسير لتحقيق تناغم ووحدة. وهذا الاختيار هو ما ينبغى توصيله إلى الجمهور الذى من أجله تحقق التفسير.

وإذا انتقلنا إلى الأسلوب وجدنا أنه وثيق الصلة بنوع المسرحية. وكلاهما وثيقا الصلة لأنهما أصلا مؤثرات عاطفية.. للجمهور. وأنواع المسرحيات يشار إليها بمذلولات الأسلوب. والناقد أو المحقق المسرحى قد يتحدث عن «أسلوب الكوميڊيا» أو «أسلوب

الميلودراما» إلخ.. إنه يتحدث عن نوعية خاصة من العواطف لهذه التقسيمات. وهو يتحدث عن استخدام المؤلف لمادته لإبداع مسرحية. والنوع TYPE والاسلوب style يضم اختيار وترتيب عناصر المسرحية في تكوين يوحى ويعكس ويصور الحياة. إن النوع والاسلوب تعتبر أنواعا معدلة للحياة في إطار الكتابة المسرحية. والكتابة المسرحية فن، وهي كفن لا تبعد الحياة ولكنها تبعد وهم الحياة على المسرح. وهم الحياة على المسرح يتخذ أشكالا معينة لموقف المؤلف. إن طريقة أو سلوكه للإبداع هو مظهر للنوع والاسلوب ومسرحية شكسبير «كما تهوى» As you like it مسرحية كوميدية في النوع type وعلاقة رومانتيكية خاصة في الأسلوب style والناقد أو المحقق المسرحي الذي يتحدث عن هذه المسرحية «كأسلوب كوميدى» يتحدث بحرية وليس بدقة متناهية. وحتى يكون دقيقا ينبغي عليه أن يصفها بأنها كوميديا رومانتيكية، ولكي يكون أكثر دقة يمكن تصنيفها «كوميديا رومانتيكية شكسبيرية».

إن أسلوب شكسبير الرومانتيكى فى الحقيقة هو أسلوب شكسبيرى، وعلى هذا يختلف عن الأسلوب الرومانتيكى للكتاب الإليزابيثيين وللكتاب فى عصور تاريخية متباعدة.

وكتناج للعصر الذى يعيش فيه الكاتب، يقدم هذا العصر من خلال مواقفه وعمله. إنه يكتب عن خلفيته وتدريبه وشخصيته من خلال الملاحظات المسرحية وجمهور عصره. إن إلهام الحياة وإبداعه على المسرح يختلف بلا شك من عصر إلى عصر:

ولعل الجزء الأكبر من أيام الحياة على المسرح كما نراه اليوم يوحى بدرجة كبيرة من الواقع وهذه الدرجة بمذلولات أسلوبية أصبحت تقليدا فى المسرح الحديث. مع ذلك فهناك مسرحيات وعروضها اليوم تقدم من خلال تقاليد الماضى، وتظهر هذه المسرحيات كممثلة لأساليب محددة أو لتنوعات فى الأسلوب. والمسرح الحديث هو ميراث لمسرح الماضى يولد أيضا إبداعاته الأسلوبية. فنحن نقدم شكسبير على مسارحنا ذات الأطار (البروسينيم) والبعض يقدمها على خشبات مطابقة للخشبة الإليزابيثية وعلى خشبات معدلة بالنظام الإليزابيثى. ومسرحيات «اسكيلوس» و«سوفوكليس» و«يوربيديز» تخرج على مسارحنا ومسارح العالم خلف الإطار (البروسينيم)، وفى مقدمة الإطار وفى كل المسرح.

ومهما يكن من أمر فإن ما تراه الجماهير على المسرح هو الإلهام بالحياة وليس الحياة نفسها وأن تكون. ولئن المسرحى شأنه شأن كل الفنون، يفسر الحياة.

وفى تفسير الحياة قد يستخدم الفنان معانى كثيرة. فقد يحاول تقديم الحياة بتقليد كل تفصيل دون نظام أو ترتيب، وقد يوحى بحياة على الرغم من اختياره وتنظيمه لكل تفصيل. وقد يغير ويشوه تفاصيل الحياة. وفى كل حالة نراه يفسر الحياة ويدع نوعاً من الإيهام الفنى الذى يرمز إلى الحياة. وفى المسرح يكون الإيهام بمشابهة الحياة شديداً حتى أن الجمهور من خلال تجاربه على وسائل الخداع، يجرب بإيجابية الأفكار والعواطف وأفعال وشخصيات المسرحية. والجمهور مع ذلك خلال هذه التجربة يعرف بوعى أو بغير وعى أنه يشاهد إيهاماً. وهنا طبعاً يقض النظر عن كم الصعوبة التى يفكر فيها المؤلف بحثاً عن تقديمه للحياة بدقة، وحنه المتفرج أن يفكر أنه شاهد على الحياة نفسها. هذا المتفرج الذى قد ينسحب فى أى لحظة ويبقى مجرد متفرج. إنه ليس بحاجة إلى المشاركة. إن الحياة نفسها لا تسمح بهذا الخيار. نحن فقط ملتزمون ومرتبون. وارتباطنا بالحياة متفرج الدرجات بالنسبة لأنشطتنا. وهذا الإيهام المسرحى ليس واقعاً بمفهوم الحقيقى. ومع ذلك فالإيهام المسرحى له واقعته الخاصة. وما لم يحافظ على هذه (الواقعية) فيمكن لهذا الإيهام أن ينفرج. والواقعية ذات النوع درجات فى إبداعها فالإيهامات مختلفة. وعلى المخرج أن يهى طبيعة الإيهام المسرحى والنظام الذى تختنه فى التفسير والعرض.

ولإيهام الحياة مع خشبة المسرح يتم إبداعه موضوعياً وذاتياً فى ارتباطه بالحياة. والعرض الموضوعى للكاتب يتكون من تقريره عن الحياة من غير تعليق، أو تحيزه. وعلى صعيد آخر العرض الذاتى يعنى أن المؤلف يكتب بطريقة تعكس تحيزه الخاص، عاطفياً وعقلياً. والمسرحية التى يكتبها تعرض الحياة كما يراها وإن كانت تختلف من وجهة نظر الآخرين.

والأساليب المتنوعة للكتابة والعرض تنهض من نظريات فنية وفلسفية والمسارح الفيزيقية التى يكتب لها المؤلف. وفى العموم فإن أساليب الكتابة تقسم إلى مجموعتين رئيسيتين، واحدة لصالح التفصيلية والتصويرية، والأخرى لصالح المباشرة فى العرض.

والتصويرية تحاول إبداع الإحساس الذى ينظر منه الجمهور إلى الحياة فى اللحظة التى يزاح فيها الجدار الرابع للحجرة التى تجرى فيها الحياة، أو عرض الفعل خلال نافذة، أو حتى من فتحة خرم مفتاح الباب المؤدى إلى الحجرة. وتحت هذه الظروف يدعى الممثلون أنهم غير عابثين بالجمهور. والمباشرة تحاول أن تذكر الجمهور باستمرار بأنه فى المسرح حيث

يتم التوجيه والتواصل مباشرة مع الممثلين. وفي هذه الحالة يعرض الممثلون بدرجات مختلفة وعيهم بالجمهور ويحاولون برعى أن يتحدثوا ويتصرفوا لمصلحتهم.

والطبيعية والواقعية اساليب تحاول تصوير الحياة. والكلاسيكية والرومانسية والتعبيرية أساليب تعرض الحياة. والأساليب التي توظف درجة عالية من التشثت والميكانيكية، إلى التوضيح، أو التجريد هي أيضا تعرض الحياة.

إن معظم كتب الإخراج المسرحى تتحدث عن مناقشات مقتضبة عن الأسلوب وهى مفيدة لتعرف المخرج على خصائصها البارزة. وما يهحنا هو مناهج تقرير الأساليب وفائدتها فى توحيد عناصر التفسير.

ويقدر ما للأسلوب من تأثير عاطفى عالٍ على الجمهور، فإن المظهر العاطفى للأسلوب يعتبر واحدا من أقوى العوامل الحاسمة. وعلى سبيل المثال فى مسرحية «ماكسيم جوركى» «الأعماق الخلفية» نجد فيها القسوة والقدارة والظلام، والصراحة. كما نرى المشاغب، والعاطفى وكلها مظاهر مشابهة للحياة. إنها صفات تفصيلية لخواصها العاطفية. وهى نتجة نحو الطبيعة. بينما مسرحية «أهمية ان تكون جادا» «لأوسكار وايلد» حيث اللسمان، والهشاشة، والصنعة، والسلوك والانضباط، وغير المألوف وكلها ظواهر استيليزية (فوق الطبيعية) stylized وتعتمد اعتمادا قويا على نكهة عصرها. ومسرحية ت. س. الیوت «جريمة فى الكاتدرائية» شكلية، دينية، ملقسية، قوة، رأسية، عقلية، بساطة، حادة، ومنظمة.

هذه السمات الوصفية المستخدمة فى تلك المسرحيات تشير إلى خواص عاطفية تمس أحاسيس الجمهور دون اشارات خاصة إلى الجودة والفكاهة. أما الجاد والهزلى. فيكونا ضمنيا. حتى درجات الجودة والفكاهة تكون بغير تحديد.

والصفات تأتى إلى العقل لأنها تصف المقومات الاقتصادية للجو والشكل فى المسرحية أكثر من مظاهرها.

وليهاام الحياة كما أبدعه المؤلف كنتيجة لمعالجة للدبالوج والشخصية والحبكة والموضوع هو أقيم مفتاح للأسلوب. فإذا كان الحوار نثرا وعامى ومحادثى سيكون شبيها بالحياة. أما الحوار شعرا فینحو إلى بعد المسرحية عن الواقعية، وأما الشخصيات الرمزية المخالصة والمجردة فتظهر غير مشابهة للحياة واستيليزية stylized (بمعنى فوق الطبيعة)،

وكلما كان الجمهور قادرا على فهم الشخصيات، كلما كانت هذه الشخصيات أكثر واقعية. وبناء الحكمة عادة يؤثر في درجة التشبيه بالحياة في المسرحية. على أن مرونة الحكمة ورحابته كما أرادها المؤلف تنحون نحو الطبيعة naturalistic واقتناعنا وانفاقنا للحكمة يضيف الى معقوليتها وواقعيتها. وكلما كان الموضوع theme ملائما كلما نحت المسرحية نحو الواقعية. وبطبيعة الحال هناك استثناءات لهذه التوكيدات. فثمة موضوع ملائم على سبيل المثال فقد يكون لهذا الموضوع عالية ملائمة مع ذلك تظل المسرحية غير واقعية.

واضح لا يستطيع أن يصل إلى خاتمة محددة لأسلوب مسرحية من خلال فحص درجة واقعية عنصر واحد. عليه أن يضيف نتائج تحليلاته ليصل إلى نهاية تأسيسنا على انطباعه الكلي.

وليس هذا فحسب فقد تدخل اعتبارات أخرى في المسألة.

إن تأثير العصور التاريخية له أهمية اعتبارية في نظام العرض المسرحي، فالمسرح الفيزيقي الذي كتب في زمانه المؤلف مسرحية «أرديب» أثر على أسلوب المسرحية. فالمسرح الغلاوي المدرج، بخلفيته الديكورية الدائمة، أملت على «سوفكل» مجموعة من التقنيات إضافة إلى تأثره بالحياة الدينية والسياسية والاقتصادية والثقافية في أئنا في القرن الخامس ق. م. والكاتب الحديث لا يقل عن أقرانه كتاب الماضي محكومون بمقومات المسرح وفيزيقيته وعصره. وأسلوب كتابته لا شك يعكس هذه التأثيرات.

والأغراض المرشدة للكاتب في كتابته مسرحية تملئ عليه أسلوب كتابته وقصده «أوجست استرنديبرج» Strindberg لتقديم خبرة حلمه في توليفة من صور مشوهة عقليا للتعبيرية expressionism في مسرحية «رواية الحلم» The dream Play. ورغبة «يوجين أويل» O' neille تقديم صورة للخوف نتيجة التأثير بالخرافة والعنصر في الخلفية انتهت إلى شكل «الأمبراطور جونز».

على أن صدور الميزانية، والوقت، والتسهيلات المسرحية والعاملين تؤثر على قرار الأسلوب.. والمناظر الهيكلية ووحدات الديكور واختيارات عالية في عناصر في مسرحيات واقعية لقصور الميزانية والتسهيلات المسرحية. وهذه المناظر تقرب أسلوب المسرحية أكثر من عناصر المسرحية ذاتها.

لقد سبق أن أوضحنا أن الأسلوب يصبح قيمة درامية خاصة يقرر المخرج ان ينتج مسرحية يوثبة مضادة للأسلوب الذى كتبت به المسرحية. وما يقرر المخرج الابتعاد عن زمن المسرحية، وأن يجعل من المناظر والملابس قيما خاصة يصبح هذا القرار محدداً للأسلوب. والمناظر والاسلوب تملئ فى الغالب اسلوب المسرحية الحديثة وايضا التاريخية. وأحيانا يكون تصور المصمم Designer للمظاهر المرئية للعرض، يشكل الأسلوب للمخرج.

والمخرج يقرر أسلوب المسرحية وعرضها من جملة الشخصية العاطفية للمسرحية ودرجة الواقع الذى حققه المؤلف فى معالجته لعناصر الحوار، والشخصية، والحبكة والموضوع، وتأثير الفترة الزمنية للمسرحية وقصد المؤلف فى كتابة المسرحية، والحدود العلمية للميزانية، والوقت، والتسهيلات المسرحية والعاملين؛ والديكور والملابس. أما الأسلوب المختار فيصبح قيمة درامية ومؤثرات وضابطة لتفسير جملة المسرحية وعرضها. والأسلوب style عامل توحيد قوى للتفسير والعرض. والإخراج والتمثيل والمناظر والملابس والاضاءة والصوت ينبئ أن تكون مفتاحا لهذا العامل. ان مظاهر المسرحية والعرض ستكون فى انسجام كل مع الآخر.

ورغم أن المسرحية وعرضها يكونان ذا أسلوب واحد عادة، إلا أن بعض المسرحيات تسمح بتغيير خلال الأسلوب الكلى over-all style فتمتد مسرحيات تكون واقعية عامة ولكنها تعبيرية expressionistic فى منظر أو اثنين. ومسرحية «القرد كثيف الشعر» ليوچين أونيل الأمريكى مثل رائع لهذا الأمر.

نلاحظ أن نسبة ضئيلة من الجمهور لها معرفة بجماليات أو مظاهر تقنية العرض المسرحى. ومع ذلك فهو بوعى أو بغير وعى يعرفها. وقد يكون وعيه فقط من عدم رضائه ببعض مظاهر العرض وما يحدث له من صدام مع إيهام الواقع كما أسسه الأسلوب. وينزعج عادة من عرض مسرحى لا تكتمل اجزائه المتنوعة فى كل متكامل. وتكون له رغبة ملحة لوحدة تأتى من الأسلوب. وخبرته المسرحية تسقطه إلى أحط الدرجات عندما يفتقد إلى تأسيس الأسلوب، والمحافظة عليه، أو اذا انتهكت مفرداته المنطقية.

إن قرار المخرج للأسلوب وتأسيسه والمحافظة عليه للعرض يتطلب درجة عالية من الحساسية، والوعى، والكمال. والأسلوب أحيانا يهرب من التعريف، ومع ذلك يجب على المخرج أن يكون قادرا على التعريف به وإبداعه للجمهور. فالأسلوب يصنع كل التفاصيل، حتى تقبع الأجزاء فى مكانها، وأن يبدع نظاما من الانظام. انه يقسم رحلة التجربة للمسرحية. ويمطى الخطوط الأولى لتصورات إحكامه للتفسير والعرض.

الفصل الرابع

الشكل الكلى للصورة الإبداعية

الشكل الكلى للصورة الإبداعية يتحدد بداية من نظام عمل المخرج وتحضيره الإبداعى، من التفسير إلى رغبة الجمهور وتورطه وإرضائه، مع الإشارة إلى إمكانيات القيم الدرامية كالجو وتنوعات الموضوع والشخصية والحبكة والديالوج.

ويدخل فى حساب الشكل الكلى المطروح عملية التحصير الإبداعى بدءا من استجابة عالم المؤلف وصور المسرحية ونقاط تركيزها انتهاء باكتمال الصورة الكلية للمسرحية أو الرؤية الإبداعية الذاتية العاليه للمخرج معدلة باستجابة عالم المؤلف المسرحى.

نظام عمل المخرج:

التحضير الإبداعى:

النقاط التالية تشكل أحجار الزاوية للاقترب من المسرحية، وهى فى تكوينها تكون نظام عمل المخرج.

١ - التفسير الإبداعى

أ - إثارة واستقبال الصورة الإبداعية Receptivity to and Evocation of Images

ب - الاستجابة لعالم المؤلف. Response to World of playwright.

Audience appeal

٢ - رغبة الجمهور

Theatrical credibility

أ - معقولية المسرحية

Degree of audience involvement	ب - درجة تورط الجمهور
Compulsion	ج - الجبر أو الارغام (الالزام)
Audience Gratification	د - ارضاء الجمهور
Structural Characteristic	هـ - بناء السمات
Potential dramatic values	٣ - إمكانات القيم الدرامية
Mood	أ - الجو
Mood Variations	ب - تنوعات الجو
Theme	ج - الموضوع
Character	د - الشخصية
Plot	هـ - الحبكة
Dialogue	و - الحوار

Focus and Figuration of the play	٤ - شكل المسرحية ونقاط تركيزها
Relative dominance of dramatic values	أ - السيطرة النسبية للقيم الدرامية
Type of play	ب - نوع المسرحية
Style of play	ج - أسلوب المسرحية

٥ - الصورة الكلية Over - all image

والملاحظات التالية - المختصره تعتبر أحجار زوليا لدراسة قام بها فرانك ما كملان Frank Mc Mulan واحد من أكبر أساتذة المسرح بالجامعات الأمريكية.

٦ - التحضير الابداعى

أ - استقبال وامتصاص الصور Receptivity to and Evocation of Images
الإبداعى، لا بد أن يتزوج مع حرية وجدنية ورغبة الاستجابة للصور. ويجب عليه حتى ذلك الوقت أن يبقى فى حالة انفتاح وحساسية بالغة لحفز الفيض من المسرحية وهو يقرأها ويتخيلها كمرض. اما عواطفه وعقله فيجب أن يسمحا تلقائيا وضروريا لتبذل كل الصور. وينبغى ألا يسمح لنفسه بترتيبها عقليا للدخول فى شكل نموذجى. فالنموذج سريع

الحس وهو مع ذلك صورة كلية مؤقتة. وعلى المخرج أن يتذكر أن هذه الصورة الكبيرة ستكون عرضه للتحليل النقدي. أما استجاباته العاطفية فسوف تتحول إلى موضوعية.

ب - الاستجابة لعالم المؤلف Response to World of playwright بعد أن ينتهى المخرج من استجابته لفيض الصور الأولية Initial flow of images مسرحية. وقد يصبح بدءاً جزءاً من هذه الرؤية Vision ثم أخيراً يكونها من خلال دراسته وفهمه للحافز الاجتماعى والسياسى والثقافى والنفسى الذى أثر على تكوين المسرحية. إن اكتشاف عالم المؤلف ضرورى ومصدر أساسى للتصوير للتحضير الأولى للمخرج لعمليته الإبداعية.

وفى الأوجه الثلاثة التالية من تفسير لرغبة الجماهير إلى إمكانيات قيم درامية، إلى التركيز مع تشكيل صورة المسرحية، يجب على المخرج أن يحاول أن يضع نفسه فى مكان الجماهير، وأن يحلل استجاباتهم العاطفية والعقلية للمرحية.

٢ - رغبة الجمهور Audience's Appeal :

السؤال الأول عن الرغبة يتضمن المعقولة للدراما بمفهومات مستوى الأيام الذى عالجه المؤلف. والمخرج لا بد أن يسأل نفسه إذا كان يصدق هو والجمهور فى التصور ومقدمة الحكمة والواقع الخيالى التراكمى لكل المسرحية. وهنا يتم فحص الاستجابة العاطفية للمخرج عن طريق الخبرة والمعرفة. انه يقارن يوميات حياته التى تدور حوله بالإيهام المسرحى كما صوره المؤلف.

أما المخرج فهو مختص باعتقاده الخاص بدرجة مشاكل الحياة فى المسرحية، ويختص أكثر بالاعتقاد المحتمل لجمهوره. ويجب أن يسأل نفسه ، إذا كان الجمهور يصدق ، أو ما إذا كان عليه أن يقتنعهم بالصدق.

ومرة أخرى على المخرج أن يسأل ما إذا كان الجمهور سوف يطابق نفسه مع الشخصيات وما إذا تعاطف معهم بقدر ما، كى يهتم بمشاكلهم وما تفعله، وكيف يتواءمون مع انفسهم. وإذا كان لمة شخصية مركزية تسيطر على المسرحية، فالسؤال برمتها سوف يرتبط كلية بهذه الشخصية . فالجمهور يتابع المسرحية فى شخص البطل وشخصية البطل أو عليه أن يرى بعض درجات المشايعة وبعض العمق عن اختصامه عن الشخصيات

الرئيسية. وهذا الالتصاق بالشخصية وأسبابه هو ما يمكن أن نسميه « استغراق الجمهور » Audience involvement للدراما. فإذا صدق الجمهور المسرحية فهو أيضا يصبح متعاطفاً مع الشخصيات إلى حد ما. وليس من الضروري أن تعتمد رغبات الشخصيات وأفعالها، وحالاتها النفسية أو حالاتها الجسدية ولكنها يجب أن يعنى بها إلى حد ما حتى يصير اهتمامها نشيطاً ملحوظاً.

إن معتدلية الجمهور واستغراقه يفصح عن إلزام الجمهور Audience Compulsion. والمخرج يجب استجابته العاطفية المحتملة من خلال مفاهيم الجذب Pull والتوتر Suspense والاستحواذ على القوة holding Power هل يشعر الجمهور بإجباره عاطفياً إلى درجة أنه يرغب عن رضى أو استشارة مسبقة لرؤية وسماع المشهد تلو المشهد والفصل تلو الفصل للمسرحية.

أما الخطوة التفسيرية التالية فهي مراعاة المخرج لحل المسرحية، كيف يصبح الجمهور راضياً بحل أو لأجل للمشكلة الدرامية ؟ هل الحل درامياً منطقياً ولأمناس عنه ؟ وإذا كان الجمهور قد سبق تخريضة للاعتقاد بالإيهام المسرحى الذى أبدعته المسرحية وسبق توريطه فيها وقد شعر بالإزامه، وحيشذ يجب مكافأته بهذا الحل. وعلى الجمهور ألا يعصاب بالإحباط بالشكل الدرامى غير المنطقى. إن بعض التوقعات العقلية والعاطفية التى أبدعتها المسرحية ينبى أن تنفذ. ولو افترضنا على أى حال «أنت على حق» Right you are «لبيرونديللو» انتجت وأخرجت بأسلوب واقعى كامل، فإن الجمهور سوف يشعر أنه خدع بالنهاية. ولو افترضنا أن هذه المسرحية قدمت بعض الشئ بدرجة من درجات اللاواقعية، وأنه يمكن تخريض الجمهور على أن يصدقها عن طريق الرمز أو الأجاز ستكون النهاية مرضية. وتصميم المخرج على أسلوب أو مستوى لإيهام مسرحى كقاعدة للصدق وحكم ثابت للعبة كاملة لعملية التصديق Make - Believe التى يمارسها الجمهور إذا كانت توقعاتها يمكن توجيهها وضبطها. وهذا الارشاد والانضباط يقود إلى إرضاء جماهيرى audience gratification ومنذ تلك اللحظة التى يبدأ فيها المخرج عملية التفسير يصبح أكثر موضوعاً وتحليلياً ونقدياً وحرفياً. وإلى ذلك دوره فى تحليل المسرحية من وجهة نظر بناء سماتها Structural Characteristics وهذه السمات تتضمن منحنى الشدة Curve of in-

tensity وجرىض الفعل inciting action، والمشكلة الدرامية dramatic Problem والقمة cli-
max action in depth والحل resolution وعمق الحدث والوحدة والملمس Texture.

٣ - إمكانات القيم المسرحية Potential dramatic values

القراءات الأولى للاستجابات الإبداعية ستكون قد أثارت إحساسا عاما بالجو النفسى.
وفى هذه الخطوة العملية سيكون للمخرج القدرة على تنقية ما هو عام إلى ما هو خاص
فى سبيل التحديد بدقة لجو المسرحية المستقل. وسوف يحل التحليل الموضوعى محل
التحليل الذاتى والفطرى. وسوف يعلم المخرج الطبيعة الدقيقة لعاطفة المسرحية، من
خلال استعمال المؤلف للديالوج والشخصية والحبكة والموضوع، وعناصر الظواهر الجوية
والزمنية .

وبالإضافة إلى تحليل تنوعات الجو النفسى Mood Variations فى كل أنحاء المسرحية
مع تأسيس وحدة للانطباع. وسوف يعمل على فهم مشاركة بنية الجو النفسى وتأثيرها
على تصميم المسرحية.

على أن اكتشافات الإمكانيات الدرامية للموضوع والشخصية والحبكة والحوار يزيد من
كثرة الأعباء على قوى المخرج التحليلية، والتحقيق الدرامى لهذه الإمكانيات سوف تعتمد
على إبداعات المخرج الشخصية، من حساسيته وعمق إدراكاته الحسية.

٤ - صور المسرحية ونقاط تركيزها Focus and configuration of the play

ولعل اختيار القيم والهدف لتأكيد بعضها كما هو واضح ينتج من التحديد De-
termination على القيم الدرامية المسيطرة نسبيا - نقاط تركيز المسرحية. وقرار النوع Type
والأسلوب style سوف يشيرآن إلى صورة للمسرحية - شكلها Configuration. ونوع
المسرحية type يتأثر بشده عن طريق الجو النفسى السائد فى المسرحية. وكأمر واقع فإن نوع
المسرحية يظهر على التصاقب مع تحليل جو المسرحية. فهو مظهر من مجموع المسرحية وهو
عاطفى فى طبيعته. اما درجة موضوعيتها فتنبثق من التقييم النقدى لمفهوم تحليل المخرج
للقيمة الدرامية، وهدف الكاتب لمعيار نقدى.

ومثل «جو»، فإن الأسلوب عاطفى شديد، ويساعد فى إعطاء المسرحية شكلها. ومثل نوع المسرحية يتأثر الأسلوب بالجور. وقراره يتطلب اعتباراً موضوعياً كبيراً أكثر من قرار تحديد نوع المسرحية. ومهما يكن فرعية الكاتب لمستوى معين من الإيهام والمؤثرات النقدية والتاريخية بالإضافة إلى الشروط الفيزيقية للعرض، كلها أمور فى غاية الأهمية .

• - الصور الكلية : Over - all image

والصورة الكلية للمسرحية، هى بمثابة الرؤية الإبداعية الذاتية العاليه للمخرج، معدلة باستجابة لعالم المؤلف المسرحى ونقده التحليلى للعناصر المتنوعة للمسرحية. وهذه الصورة الكبيرة ينبغى أن تتجأ إلى صور أصغر للأجزاء المختلفة للمسرحية. والمخرج سوف يجد كثيراً من صعوبة الحرية المبكرة أكثر تطبيقاً إذا عاد إلى استجاباته الأولى. أما الاختيارات والتعديلات لهذا الصورة والبحث عن صور جديدة، سوف يزيده بمصادر إبداعية. ولا يجب أبداً أن يوقف المخرج بحثه من صور، وعليه أن يؤسس فيضانا مستمراً من الصور التى ستحافظ على أن يكون فى حالة إبداعية.

الفصل الخامس

تطبيقات

فى هذه الدراسة تطبيقات قصصنا تقديم نموذجاً لمسرحية من الأدب العالمى مؤلفها جون فيلينجتون سينج John Millington Synge وذلك عملاً بمنهج التحضير الإبداعى بدءاً من إثارة واستقبال الصور والاستجابة إلى عالم المؤلف ودور الجماهير وإمكانات القيم الدرامية فى المسرحية، بكل فروعها انتهاء بتكوين الصورة الكلية للعرض.

تطبيقات

مسرحية «الراكبون إلى البحر» Riders to the sea

تأليف «جوزيف ميلينجتون سينج» Joseph Millington Synge

١ - التحضير الإبداعى:

أ - إثارة واستقبال الصور

فى اللحظة التى تُقرأ فيها «الراكبون إلى البحر» تبرز إلى العقل صورة أدبية، شخصان أو أكثر على ظهر حصان فى اتجاه البحر، وفى الحال يبدو غريباً أنهما ذاهبان إلى البحر. وينشأ هذا الفكر بسبب انتشار الصورة بمعناها المستعار بدلاً من معناها الأدبى. (وعلى طول طريق المسرحية سوف تنهض الذاكرة بالعنوان فى عقل القارئ وستكون مرجعاً له. والمخرج القارئ سوف يستجيب ويثار بمعرفته وخبرته عندما يقرأ هذا الوضع المكون من كوخ مطبخ «بجزيرة فرعية من أيرلندا» حيث الشباك، وزيت الجلود، وبعض العوارض المرسومة إلى

الحائط، وعجلة للغزل، وفرن للطبخ، ومدفأة سوبعد ذلك سوف تكون له صورة محددة من النظر - وسوف يتصور حضور وذهاب الشخصيات خلال المسرحية كما يشير الكاتب من خلال الإرشادات المسرحية. وإذا كان من القادرين على التصور الخيالي المزدوج، فسوف يقرأ ويسمع الحوار وفي نفس الوقت يكون قادراً على مراقبة تصرف الشخصيات. وقد يبدو له مقطعاً محدداً وصور وشخصيات تعمل، وعلاقاتهم بعضهم ببعض داخل الكوخ. وقدرته على تصور العرض في مخيلته سيعتمد على قدرته على رؤيته.

وطبيعة الحال يجب أن يكون للمخرج قدرة على سماع الحوار في عقله، والمخرج المثالي هو الذى يتمتع بحس مرئى وشفهى لمظاهر المسرحية. ومعظم المخرجين يميلون إلى الصنف فى واحد من هذه المناظر. بمعنى أنهم إما عمى أم أصماء.

والبصور توحى بهذه الظواهر. وحوار الراكبون إلى البحر ملئ بالصور، وسيكون المخرج حينئذ واعياً بها. وبينما يكون للنظر، وفعل الشخصيات مما يتصور حرفياً، فإن رؤية الكلمات على الصفحة المطبوعة، والأصوات الخاصة بهم، وتتضمن أكثر من المعنى الحرفى وتبعث على الاستعارة والرمز. وعبارات مثل «هناك هدير عظيم فى القرب» «وعندما يعود المد أو الموسم» وذلك عند تكرارها فى افتتاحية الحديث. «وتمنعه عن الذهاب إلى البحر» «نجم فى مواجهة القمر» وجسم «بارتلى» Bartly الملقوف يرمز إلى فقدان الدم والحياة. وهكذا نجد المخرج محاطاً بصور بعضها غامض وبعضها مكتمل التصور فى عين العقل كصور حزيمة أو فى العواطف، وأفكار كالاستعارات والرموز.. وسرعان ما تشكل نفسها فى نموذج مجرد ومعنى يبرز. صور من الكلمات والمعانى وأفعال الشخصيات. والشخصيات نفسها. ويبدأ تطور القصة للإيجاء استعارياً للدخول للموت والحياة فى صراع. وإذا اندمج المخرج والمسرحية فسوف يستخرج منها معانٍ واستعارة ورموز وكلها صور سوف تفيض بعقله وخياله.

إن صورة كبيرة للمسرحية سوف تنهض أساساً فى وعيه. قد تكون فى شكل جرف صخرى يحتضن البحر. والصخر يرمز إلى حياة الانسان التى يحطمها البحر رويداً رويداً وهكذا تكون مسرحية الراكبون إلى البحر رمزا علميا لمعاناة الإنسان وموته.

ب - الاستجابة إلى عالم المؤلف

إن فهما لعالم المؤلف ورؤيته الإبداعية يجب أن يأتيه من معرفة لعالم الجزر غرب إيرلندا. الريح والبحر والمد والصخور كلها مؤشرات لصراعها مع الطبيعة. والمؤلف سينج ذهب إلى «جزر أران» The Aran Islands عام ١٨٩٨ وفي عام ١٩٠٤ اختار أن يكون موقعها أرضاً للراكبين إلى البحر، وكان سينج قد خبر الحياة مع عالم هذه الجزيرة والجزيرتين الأخريين الذين يكونون مجموع هذه الجزر. وشاهد حياة الطهي والنزل البسيطة وسبل الحياة الطبيعية مع حياة الصيد. ومع روتين الأحداث الطبيعية شاهد النضال الملحمي والمأساوي للحياة. وعلى جزر أران استطاع رؤية روح الإنسان العظيمة. ولعل «الراكبون إلى البحر» تمثل دراسة أدبية لإيرلندية لمجتمع جزيرة أران. عاش «سينج» عشر سنوات يكتب لإيرلندا ومات وهو في سن التاسعة والثلاثين من عمره كان ساخراً من بنى جنسه واعتبر خائناً لوطنه إذ ذاك ورغم ذلك فلم يحد من انطلاق خياله. عاش «سينج» منتجاً في فترة كان يعيش فيها انطون تشيكوف الكاتب الروسى العظيم.

٢- رغبة الجماهير Audience Appeal

أ - المعقولية المسرحية Theatrical credibility

إن عنصر تغريب الأحداث في هذه المسرحية لاشك يعطى المسرحية أحداثاً معتدلة تبنى على تفكر الجمهور في هذه الأحداث. وحياة البحر البسيطة تضيف على أهلها مصداقية في التعامل أساسها عفوية الدوافع البرئية. إنها سلوكيات بريئة تعمل أئرها في حفز الجمهور على مشاهدة أحداث حياتهم.

ب - درجة تورط الجمهور Degree of audience involvement

إذا صدق الجمهور دون سؤال وكما يحدث في مثل هذه المسرحية فإن تورطه يصبح امراً طبيعياً. ودرجة مشاركته العاطفية والعقلية سوف تعتمد على معرفته الحقيقية بالإيرلنديين بالإضافة إلى المعلومات العامة عنهم. ومعظم الجماهير لن تعرف على هؤلاء الناس إلا من تشابه الجماعات المماثلة من رجال الصيد الذين يعيشون على السواحل .

جـ - الجبر أو الأرقام Compulsion .

إن تورط الجمهور يعتمد أساسا على قوة التشويق أو التوتر suspense الذى ينتج عن الأحداث والأفعال. وفى «الراكبون إلى البحر» يأخذ هذا الجبر شكل توتر ينبع من الانتظار لا لكى يجد ما يبحث عنه، ولكن لما سوف يكون كرد فعل للشخصيات.

د - إرضاء الجمهور Audience gratification

إذا لم تستطع المسرحية - إرضاء جمهورها فينبغى أن تكون مقنعة Convincing بمنطقها الدرامى. إن توقعات الجمهور العقلية والعاطفية لابد أن تتحقق عن رضى بحس جمالى. بالإضافة إلى أن حلول المسرحية لابد أن تتطابق وتصميم المؤلف والحس بالوحدة الفنية.

هـ - تركيب السمات Structural characteristic

إن هندسة المسرحية تنبثق من مادة وهدف المؤلف المسرحى والموضوع الكلاسيكى والتراجيدى الذى يتعامل مع نضال الإنسان والآلهة، أو قواه وتعاملها مع الكون، تتطلب سمات وتناسبا بسيطا واقتصادا ونظاما وترتيباً فى التصميم والتكوين. وعندما اختار «سينج» Sygne حياة «جزر الآران» Aran، اقتنع سينج بتصويرها دراميا فى إطار عالمى يحمل طابع الكلاسيكيات الإغريقية. ولهذا كان على البناء أن يكون محكما متماسكا. ومعنى هذا أن عناصر الشخصية والحوار والقصة والموضوع يجب أن ينظم كل منهم فى علاقات محكمة لإبداع معنى الشدة. ولعل التمهيد الذى قدمته كل من نورا Nora وكاثلين Cathleen عن غرق أخيهما فى البحر، وحزن أمهما، يرتب مقدما حقائق الشخصية والعقدة والموضوع.

لقد كان دخول «موريا» Maurya ورغبتها فى حث «بارتلى» Bartley على الذهاب إلى البحر. والحدث التحريضى Inciting action يتلخص فى رفض «بارتلى» لنصيحة، والاصرار على أخذ حصانه إلى حيث ينتظره القارب....

والقمة العاطفية العالية التى تمثلت فى الذروة تأتى مع دخول السيدات الحزاني (٨٣) والرجال يحملون الجثة (غرق بارتلى). والحل يأتى مع جئازة بارتلى ومباركة «موريا» العجوز للمتوفى والاستسلام بقضاء الإنسان....

إن ملمس الراكبون إلى البحر ثرى، وثورى فى انفعالاته المتميزة فى وحدة أسلوبه، وجوه النفسى، ونوعية كتابته، وتركيبية عناصره البنائية. أما الموضوع خاصة فيزيد الملمس وزنا وعمقا.

٣ - إمكانات القيم الدرامية Potential dramatic Values

أ - الجو النفسى Mood

عند مناقشة موضوع الجو النفسى «للراكبون إلى البحر» من وجهة نظر الإخراج يكون من المفيد فحص كل جو مسيطر لمشهد بالتفصيل بغية الدخول إلى الجو النفسى العام للمسرحية. وبطبيعة الحال فإن عامل الحوار يعد من العوامل المسيطرة القوية. ^(٨٤) إن إيقاع اللغة واللهجة يخلق نموذجاً إيقاعياً له تأثير شديد على عواطف الجمهور. فإذا كانت خلفية البحر كما فى الراكبون إلى البحر لسينج Syne تسيطر على إيقاع المسرحية فسنجد أن مد وجزر الكلمات ترون فى أسماع الجماهير تماماً كما تفعل أمواج البحر.

وإذا انتقلنا إلى الشخصيات والحبكة والموضوع فسنجد أن المسرحية تنسخ نموذج جوها النفسى المزون التى تنفطر حوله القلوب وتترك أثره على الجمهور .

ب - تنوعات الجو Mood Variations

نلاحظ أن تنوعات الجو النفسى تقسم المسرحية إلى وحدات، وكما سبق فى شرح الجو فإن الوحدة الأولى تقدم جواً بغير تحديد، وتشويق مقنع من خلال الهمس والفعل المختلس. أما الوحدة الثانية فهى قصيدة ولكنها خطيرة ومنذرة فى نبرتها. يعقبها وحدة ثالثة تكشفها الأحداث حدثاً وراء حدث.

ج - الموضوع Theme

وإذ نحلل قيم الموضوع أولاً - هذا إذا كان للموضوع يكشف لنا عن الشخصيات الرئيسية بصراعتها وأفعالها. وما إذا كان المعنى العاطفى والعقلى مثل مسرحية «الراكبون إلى البحر» يمكن التعبير عنه خاصة بعبارة أن الإنسان محكوم عليه دوماً بالحجر بنضال ميم مع بيئته ومع الطبيعة وأن عمله فى النهاية أن يصلح نفسه مع قدرة. إن الموضوع ينبثق من

الشخصيات التى تقدم طبقة ونوعية من الناس التى تحيا وتموت بقرب البحر. هؤلاء الناس يمثلون بوجه عام صراع البشر مع قدرهم.

وغالبا ما يقدم الموضوع بشكل غير مباشر بواسطة الحكمة وعلى لسان بعض شخصيات المسرحية.

والخروج بطبيعة الحال سوف يحدد تصوره العام للمسرحية من الثيم أى الموضوع. والثيم عادة يقود المخرج والممثلين إلى كل لحظة من سلوك الشخصيات، كما سيضع الممثلين على نمط الفعل. إن الموضوع لاشك يحقق تكامل الشخصيات بإمدادهم به كمرجع .

د - الشخصية Character

يتم عادة تأسيس الشخصيات وعلاقاتها فى المشهد الأول من المسرحية، وهنا يتعرف الجمهور على هذه الشخصيات من تكون، وما هى مشكلاتهم. وعلى المخرج أن يبنى أن الصوت والحركة يبرزان هذه الحقائق.

وعلى الرغم من تقديم المؤلف «سينغ» Sygne «كاثلين» و«نورا» أولا فهما شخصيتان مساعدتان «لموريا» Maurya التى هى الشخصية الرئيسية. اما النساء والرجال الذين ظهروا قرابة نهاية المسرحية فهى شخصيات ثانوية. وفى البداية يظهر «ضد» او «خصم» An-agonist عندما تشير نورا إلى لغة الملابس الخاصة بالفريق، تجدها تصرخ: «إننا فى مجتمع يناضل مع الخصم ويعرف تماما ان ما هو قنر له لابد أن يحدث».

إن العلاقة الأساسية تتشكل بين موريا والبحر منذ البداية وتستمر علاقة يحرص عليها المؤلف، ويحافظ على استمرارها. وهنا تكمن مهمة المؤلف فى تأكيدها. فالشباك تشير إلى سيطرة البحر فى الخلفية وغيرها من معدات الصببة. كذلك ظهور الباب والنافذة على خشبة المسرح يدعم درجة الانتباه إلى الخارج. ولعل صوت الرياح والأمواج تردد فعل الشخصيات يؤكد تواجد البحر.

اما النمو الكبير الواضح فى الشخصية فيتمثل فى «موريا» Maurya التى تتحول من مناضلة يائسة ضد البحر إلى استسلام تام لمعنى الحياة بالنسبة للرجل.

والشخصيات بشكل عام سوية، ويجب أن يتمتع الممثلون بأصوات موسيقية غنية ذات حس باللغة موضوع الحديث.

الموقف

هـ - الحبكة Plot

الأساس للمسرحية يتبلور بسرعة للجمهور، والمخرج يرصد هذا الجمهور على قبوله. انه يتمخض عن صراع الشخصيات مع البحر، ومع الأحداث الدرامية المحسوسة. إن «موريا» Maurya تدرك هذه الأحداث مؤخرا بعد اختفاء ملابس الغريق، وإخفائها بواسطة بعض شخصيات المسرحية، وعلى المخرج أن يعد لتقديم الحوار بإعداد الحبكة، وضبط اصوات وحركات الممثلين لتوضيح وتأكيد حبكة كل وحدة.

ان عمل المخرج فى ابراز قيم الحبكة يتكون من تقديمها وتأكيدا بالألفاظ والأفعال، وتقويتها بالصور التقنية الإخراجية الضرورية للتأسيس والتغيير والمحافظة على إيقاع العرض. وما أن يتطور الحدث إلى القمة تزداد حدة الموقف تبعا لذلك.

و - الحوار Dialogue

ان ديالوج أو حوار المسرحية يقدم الماضى ويدفع بالشخصية والحبكة والموضوع. والحوار لابد من المحافظة عليه من جانب الممثلين حتى يقدمون به كل ما هو ثرى، وجمالى شاعرى وقوة درامية.

٤ - شكل المسرحية ونقاط تركيزها Focus and Configuration of the Play

أ - سيطرة نسبية للقيم المسرحية Relative dominance of dramatic values

ان قراءة ودراسة مسرحية «سينج» Syngé تجعل من الثيم (الموضوع) والشخصية، والجو، قيما درامية مهيمنة. والأمر ليس سهلا لتحديد ترتيب أهميتهم ومع ذلك فمن من وجهة نظرنا يرتفع الثيم ليتصدر الترتيب فالشخصية الرئيسية لموريا لا يمكن نسيانها. اما الجو واللغة فكلاهما ذا تأثير قوى. اما الحبكة (الأصوات) فتبدو نحيفة بعض الشيء لدرجة اننا نحس ان ما يحدث يظل جانبيا أكثر منه رئيسيا.

ب - نوع المسرحية Type of The Play

إن الجو النفسى لمسرحية «الراكبون إلى البحر» يشكل مركز ثقل، وتقليدا للشفقة، وإثارة للفرح حول ضعف الإنسان فى صراعه مع القدر حتى لنظن أن المسرحية مأساة كلاسيكية.

والمشهد الأخير قد لا يحقق طهرا حقيقيا بالمعنى الأرسطي ، ولكن التأثير العاطفى أكثر تواجداً على اى حال. أما المواد التخيلية للمحور فتبرز بارتفاع للشخصيات وأفعالها الأمر الذى يكسبها شكلا مأسويا.

جـ - أسلوب المسرحية *Style of the play*

مسرحية «الراكبون إلى البحر» بكل أبعادها الأدبية والفنية تعتبر عملا حديثا. وبفحص عناصر الحوار والشخصية والتميم والحبكة تعطى انطبعا وإقنعا - اختيار - تخريص - *Mo-tivated* - تناسب معترف به، وتمام المعقولة. والشخصيات تتوفر فيها البساطة، والقوة أشبه شىء بتخطيط «سوفوكليس». ويتوفر فيها العامل السيكولوجى دون تعقيد الطبيعية المعروف. والتميم يتحلى بالعالية فهو شبيه بالكتابة الكلاسيكية. ومعالجة الكاتب النهائية لعناصر المسرحية تبدو واقعية الأسلوب، ممزوجة بمواد كلاسيكية وشعائرية *ritualistic*.

والمسرحية عموما تتميز باكتمال وهم الحياة - الواقع الإيهامى ذو الروح الكلاسيكية ضمنيًا *Implicitly*. والمسرحية كتبت أساسا لنظام إطار الصورة وتطلب جمهوراً له علاقة بالمسرح الواقعى ومع ذلك فإن درجة الإيهام التى تتبناها المسرحية تملو على مستوى الواقعية التقليدية. فالمسرحية تقوم على أساس من واقعية البقية، ولكنها بجو ذو جمال معتم ترتفع بها إلى جو التراجيديا، ولكن ليس تراجيديا الاغريق. وهى فى مثل العظيم من الأعمال تجمع بين الواقعية والرمزية.

٥ - الصورة الكلية *Over - all image*:

بعد التحضير الإبداعى للمخرج فى تفسير للمسرحية، ونقد تحليلى محكم لبنائها وقيمها الدرامية، تأتى الصورة التفسيرية الكلية. وعند وصوله إلى هذه الصورة، يصبح المخرج أكثر وأكثر، ناقدا ومتعللا وموضوعيا كما يصبح أقل تلقائية وعاطفية بما كان عند استجاباته الأولى. ويتعين عليه استعادة صوره الأولى ليختار منها لم يعدل وينظمها من غير تدمير لإثارتها الإبداعية.

والصورة الفطرية الكلية «الراكبون إلى البحر» كصخرة شديدة الانحدار تقع فى قاع البحر ستكون دوما مصدرا للإبداع. أما صور الأجزاء الصغيرة للمسرحية فسوف تكون مرنة الاستعمال، والمخرج بطبيعة الحال سوف ينقل أولا الصورة الكبرى فى تخطيط العرض. ثم

بعد ذلك يستطيع أن يقسم المسرحية، ويحاول أن يجد صورة لكل مشهد ولكل شخصية ولكل وحدة سلوك. على أن كل صورة كبيرة كانت أو صغيرة يستخدمها المخرج فى الواقع

صورة إبداعية Directorial Image

وعند البداية بالديكور، يمكن للمخرج أن يفكر كما لو كانت حائط بحر قديم مبنى من الحجر، متماسك . اللون رمادى، يقع مائبة، قات. انه مكان للاجيء. مزيج من الريح والبحر. وعندما يتغير المنظر إلى مطبخ فى المسرحية، على المخرج والمصمم والفنيين أن يتصوروا الشروع على الجدران والزوايا الرمادية الخضراء. الأدوات والزوائد المنزلية، وتنامب وشكل الكوخ القريب من البحر - اللون رمادى.

أما الضوء فرمادى اللون مثل الضباب، وتكثر الظلال مع الزوايا، يقطعها ضوء المدفأة، وعندما يحضر الرجال جثة «بارتلى» تتحول الظلال إلى سواد.

الفصل السادس

أبجديات السينوجرافيا

أبجديات السينوجرافيا:

أُتخذ الديكور وعناصر المناظر المسرحية مؤخراً مسمى "جديداً" يعرف الآن بمفهوم السينوجرافيا، الذى ازدادت قوته بازدياد أفانين التكنولوجيا فى مسرحنا المعاصر. والسينوجرافيا ليست بدعة جديدة أكثر منها تطور متجدد لمفهوم عالم المناظر وما يستوجه العمل المسرحى فى كثير من الأحيان من استباحة خشبة المسرح وإبعادها ما خفى منها وما ظهر. وكم من مخرج عالمى استعان بمبدعى السينوجرافيا مثل بيتر برونك، وروجيه بلانشون، ووليم جاتسكيل وغيرهم كثيرون.

ومهما يكن من أمر فالسينوجرافيا لها أبجديات طورها مبدعوها أمثال جوزيف زفربودا التشيكى وشون كينى البريطانى على وجه الخصوص.

ومن وجهة نظر الاخراج المسرحى هناك أبجديات لا يمكن أغفالها من جانب فنان المسرح عند التصدى لتقديم عمل مسرحى أولها التخطيط الأرضى ثم البناء الحركى ثم الاضاءة والتكوين السمعى .. ونحن نتعرض هنا لهذه الأبجديات كأساس للعمل السينوجرافى من وجهة نظر فنان المسرح مخرجاً كان أو معممها.

التخطيط الأرضي

عملية الخطة الأرضية هي جزء من تصميم العرض، بل هي مفتاح جزئي من وجهة نظر المخرج لها قيمتها واعتبارها الخاص. والمخرج عادة تتكون في عقله مجموعة من الخطط الأرضية قبل البدء في تصميم المناظر والديكور. والخطة الأرضية توحى في الغالب بتصميم يلتف حولها.

والخطة الأرضية أحيانا تطلق على الممثل^(٨٥). وأهميتها تنحصر في تقرير الشكل المرئي لأحداث المسرحية. خاصة الحركة البنيوية (blocking) للممثلين. وإذا استطاع المخرج أن يقدم خطة أرضية جيدة فإن الحدث يمكنه أن يبنى نفسه في يسر وسهولة.

ولهذا السبب فإن تصميم الخطة الأرضية تكون من الأعمال الأساسية في إسهامات المخرج. وكثيرا ما يقوم المخرجون بتصميم الخطط الأرضية قبل اختيار المصمم ثم تقدم بعد ذلك الخطة الأرضية التصورية الأولى لمشاركة المخرج والمصمم معا. وطبيعة الحال هذا لا يقلل من شأن المصمم الذي قد يتساوى أو تزيد يقطعه للشكل الكلي للحدث مثل المخرج - كما يقال أحيانا - ومع ذلك تكون الحاجة إلى التصور المادى والحكم النهائي للبناء الدقيق للديكور الذى عليه يتم الإخراج.

والمخرج أولا يقترب من المصمم بمعرفة متكاملة بمتطلبات المسرحية وبحس جيد للطريقة التي يرغب فيها للمسرحية أن تتحرك. منصات، دهاليز، شبايك، جدران، وترتيبات أثاث، ينبغي فحصها من وجهة نظر كيفية استعمالها، وليس من وجهة نظر كيف سيكون مظهرها. وعلى المخرج أيضا أن يكون لديه حس بآماكن الدخول والخروج، وكم عدد الداخلين إلى الخشبة في أى وقت، وكم من المتطلبات الدقيقة كالمعارك أو الرقصات، أو الاختفاء والتهرب يمكن أن يستوعبها الديكور والتي يطلب تصميمها ونائها. ويجب أن تكون لديه رؤية متكاملة للحركة في المسرحية بمعايير الحيز المكاني، والقوة والتي يريد أن ينقلها بدقة إلى المصمم.

وحساسية التعاون بين المخرج والمصمم حتى هذه النقطة سوف تتطلب عدة لقاءات، وفكر متتابع ونوعا من المصالحة أو الحل الوسط. وطبيعة التعاون تعتمد بوضوح على المواهب والتعاون المطلوب من كل جانب.

اختيار الخطة الأرضية

المظاهر التالية تدخل في اعتبار المخرج عند فحص أو رسم الخطة الأرضية.

- ١ - هل تستوعب حدث النص؟
- ٢ - هل تسمح لتصويب الحدث بقوة؟
- ٣ - هل تشجع على الحركة المرغوب فيها؟
- ٤ - هل تمد الحدث بميكانيكية لتأسيس وضوح بؤرة التركيز.
- ٥ - هل تساعد على توصيل «جو» المسرحية؟ العالم الداخلي للمسرحية؟
- ٦ - هل تتوفر فيها الدينامية؟

الخطة الأرضية تعاكش الأحداث:

معايشة الأحداث تمثل الوظيفة الأولى للخطة الأرضية. ولو افترضنا أننا نتعامل مع مسرحية واقعية ذات ديكور داخلي منفرد، فلا بد أن يكون لدينا أبوابا للدخول، ومقاعد للجلوس، وأسرة للنوم، وأثاث كاف يجعل المنظر مقبولا والممثلين في وضع مريح. وهذه الخطة الأرضية ينبغي أن تملأنا بمساحة الخلفية الضرورية للمنظر. ولو افترضنا شخصا دخل من الخارج، ودلف إلى غرفة نوم، ثم إلى غرفة نوم أخرى، ثم خرج من الحمام، فسوف يكون لدينا عددٌ أربعة أبواب في شكل معماري منظم، إذا كان علينا أن نفهم ماذا يدور هناك. وتصميم خطة أرضية من مثل هذا النوع، ينبغي على المخرج أن يقرأ مسرحيته دون أن يشغل عقله بشيء آخر غير ما هو مطلوب لتحقيق وظيفة المناظر.

الخطة الأرضية وتصويب الحدث بقوة:

ومهمة الخطة الأرضية الثانية تكون أكثر من مجرد عملية تقنية. إنها تصميم للخطة وليست لترتيب الأبواب. والشبابيك والأثاث في نموذج مفترض. وتسكين كل الأشياء في المنظر يحدد مسبقا أوضاع الممثلين في مناظرهم، خاصة المداخل والمخارج ومناظر تختوي الأثاث. ان التسكين لابد أن يحدد بمثابة وقيل بداية (البروفات) ولا ينبغي أن يتغير تبعا لنزوة المخرج بعد بناء التصميم.

ومهما يكن من أمر فإن تصويب الأحداث يجد صعوبات بالغة في نظام مسارح الإطار المعروفة بمسارح البروسينيم ويجد المخرج حله كلما استطاع في المسارح الجديدة المبنية

على طرز معمارية حديثة تتبج فرصة عظيمة لتصويب الحدث من خلال الخطة الأرضية بشكل ميسور ومريح.

الخطة الأرضية حافز لإبداع حركة نموذجية:

مهمة الخطة الأرضية الثالثة هي تشجيع الحركة النموذجية. والحركة في معظم المسرحيات مرغوبة، وفي المسرحيات التي يحدث فيها المكس، فإن مهمة الخطة الأرضية أن تشجع على ثبات الحركة المرغوبة. والأمر الطبيعي أننا نميل إلى نوع المسرحيات التي تمتعنا بمرورتها والتي يميل ممثلوها في إبداع الحدث الخارجي وحركته الدائبة التي تساعد على نقل الحدث من الداخل إلى الخارج.

الخطة الأرضية تشجع التابلوهات الحية: Effective Tableau والتابلوهات تخلق عادة نقاطا درامية كالدخول والرحيل والذهشة أو أي تحول عاطفي. وهذا التشجيع من شأنه أن يجعل الموقف مؤثرا وسهل التذكر. وهو فوق ذلك يحمل تكرينا فنيا لا ينسى إذ أنه يشتمل على عدة عناصر أساسية كالإتزان والتركيز والدنيامية والصبغة الداخلية.

الخطة الأرضية حافز للارتجال المؤثر:

الارتجال معناه مجموعة من الحركات والشغل والسلوك المسرحي تترك للممثلين أدائها، وتتم عادة في البروفات حيث تترك لهم الحرية للحركة بدلا من إرشادهم ماذا يفعلون. والخطة الأرضية تحفز على الارتجال خاصة في المسرحيات الواقعية حيث يتطلب الأمر أن تكون واقعية بقدر الإمكان، والمخرج يطلب ويحث الممثلين على أن يكونوا طبيعيين في كل تصرفاتهم. والممثلون لا يرتجلون فقط مع النص ولكن أيضا مع قطع الديكور.

الخطة الأرضية تخلق وضوح بؤرة التركيز:

الخطة الأرضية تخلق وضوح البؤرة حتى لو لم يوجد ممثلون على المسرح. فمة عناصر على خشبة المسرح تكون أكثر من غيرها. فقد يكون هناك عرش لا يجلس عليه أحد كما في مسرحية «سانت جون»^(٨٦). والمخرج عادة يقرر أهم العناصر في ديكور مسرحيته. إنه يريد أن يجعل من هذا العنصر أهمية لا تسقطه في خلفية المسرح. وكثيرا من العناصر في

العرض المسرحي تجايط بكثير من القموض ويتنظر الجمهور حتى يحين الوقت للكشف عن سريتها وغموضها.

الخطوة الأرضية دينامية:

الدينامية هى خلاصة سائر عناصر التصميم. والخطوة يجب أن تكون مناسبة وتشجع على انسيابيتها. وينبغى أن يكون لها معنى ونشاط معنوى. وينبغى أيضا أن تنقل حسا بالعالم الداخلى للمسرحية مع تحرك المسرحية خلالها. ويجب أن تضع الممثلين فى علاقات دينامية مع بعضهم البعض - علاقات مائلة، فوقية وتحتية، ومواجهة على الدرج والمصاطب المتحدرة.

كذلك ينبغى أن تسكن الخطوة الأرضية الممثلين فى علاقة دينامية مع الجمهور.

البناء الحركي

ما أن يستقر المخرج على (الكاست)^(٨٧) Cast والخطة الأرضية ومكان البروفة، يمكنه أن يسبق إلى بناء العرض. وفي هذا العمل الفردي تكون له مطلق الحرية. والبنائية واحدة من أهم واجبات المخرج .

مصطلحات:

مفهوم التسكين Blocking ليس مرادفا للحركة movement على الرغم من استعمالها بالتبادل أحيانا. (نتائج مختلطة). فأحيانا تسكن شخصيات جلوسا إلى مائدة دون أن تغير أوضاعها طوال المنظر - ويظل هذا تسكينا. ومفهوم الحركة movement يشير أحيانا - وكما هو واقع - إلى التغيرات الرئيسية عندما تتحرك شخصية من مكان معين على المسرح إلى آخر - دخولا أو عبورا أو وقفا، جلوسا أو خروجا أو ممددا وليس لحركات الشخص العادية كالتنفس، حك الرأس، أو لمس الشارب والتي تسمى شغل Business .

وعموما البناء Blocking (مصطلح أمريكي) يشير إلى تسكين (مصطلح إنجليزي) Placement ومعناها حركة كل الشخصيات على المسرح في أى وقت. أما الشغل Busi- ness فالعامل معه مختلف.

الحاجة إلى الفعل المسرحي

الحاجة إلى الأفعال على المسرح يقصد بها الأفعال الخارجية التي تعرفنا أحداث المسرحية، مثل: عندما يقتل «هاملت» الملك «كلوديوس» عمه في نهاية المسرحية. إنها الأفعال التي إذا كنت تشاهدها لمسرحية وأنت بصحبة شخص أعمى واضطرت إلى شرحها له كي يفهم خط القصة. ورواية الأفعال كذلك التي تحتوى زمن الأداء، تظل مفتاح الملحظات في كل مسرحية، ويجب أن تكتمل بقمة الوضوح وتأثير مسرحي قوى.

الأفعال المختارة

معظم التسكين أو البناء Blocking يتم بواسطة المخرج بعيننا عن الإرشادات المسرحية المحكمة ولكنها تتم اعتبارا لا من وجهة نظر المؤلف ولكن من وجهة نظر رواية القصة. وهاك نوع آخر من البناء حين ترى «كلوديوس» وهو يوقف العرض^(٨٨) ومشهد آخر ترى فيه «لورا» في مسرحية «الحيوانات الزجاجية» والألم يعتصرها. إن ٩٥ بالمائة من بنائية الحركة للمخرج تخدم أغراضا غير رواية القصة، وبدلا منها يتم تسخين الأفعال الداخلية وعلاقات الشخصية والتي تكون الجزء الأعظم من صناعة المسرحية.

البناء (التسكين) يخلق الوضوح

البناء هو الصورة الأولى للمخرج لتوضيح الفعل (داخليا أو خارجيا) للجمهور، والذي هو في النهاية لا غنى عنه للإخراج الناجح. وقد ناقشنا مشوار الوضوح بمفاهيم الأفعال الأساسية للمسرحية - الدعوة إلى الفعل. لكن الوضوح شديد الأهمية للأفعال الداخلية كذلك.

اقتراحات للوضوح في البناء:

اجعل الممثلين أكثر وضوحا للجمهور..

اجعل وجه الممثل في موضع البؤرة شديد الوضوح..

أفضل بين نبضات المنظر، فالنبضات أفعال تتم من لحظة للحظة وعلى سبيل المثال حين يقول بولونيوس «أوقف المسرحية»^(٨٩) هنا تظهر النبضات التالية:

١ - هاملت وهو راثير يتبادلون النظرات.

- ٢ - كلوديوس الملك يراقب «هوراشيو».
- ٣ - كلوديوس يتابع نظرة هوراشيو ويلاحظ هاملت.
- ٤ - هوراشيو يرفع حاجبه كإشارة لهاملت بأن الملك يتابعه.
- ٥ - هاملت يشيح برأسه ويتسمم لكلوديوس الملك.
- ٦ - كلوديوس ينظر إلى هاملت نظرة مفادها «أنا أعرف ما فعلت وسوف أقتلك».
- ٧ - هاملت يضحك ساخرا من الملك.
- ٨ - «جيرترود» الملكة تنظر إلى الملك متسائلة عما يحدث بين الملك وابنها.
- ٩ - «كلوديوس» يجذب جيرترود من ذراعها بعيدا عن تأثير هاملت ابنها ويصبح أحمقوا الطريق لإمامي.
- ١٠ - «جيرترود» الأم تنظر إلى «هاملت» عبر كفيها في يأس.
- ١١ - «هاملت» يشير بأصبعه إلى أمه كمن يقول لها: إنه الرجل الذى قتل زوجها.
- ١٢ - «بولونيوس» وقد تحقق مما حدث يصبح بمزيد من الإضاءة لتشتت الحاضرين.
- هذه السلسلة من التنبؤات افتراضية، ولا شئ منها محدد بالنص على حد تعبير «رورث كوهين»^(٩٠) Robert Cohen ومن ثم يمكن اعتبارها معاني فى عمق النص وليس ظاهره. إنها تحتاج فقط إلى مجموعة من الممثلين المتمرسين تحت توجيه مخرج ذو خبرة. وهذه التنبؤات فى الحقيقة تنقل بوضوح ما، لا يستطيعه النص حتى أن «جيرترود» الملكة تستطيع الآن فقط أن تشك فى أن «كلوديوس» الملك هو الذى قتل زوجها.
- ناقش فعل المسرحية متكاملًا مع الكاست. فمن المستحيل أن تسأل الممثلين أن يؤدوا الأنتى عشرة نبضا المذكورة إذا لم يفهمونها فهما تاما. والوضوح لا يمكن تحقيقه من خلال البناء الحركى إذا لم يستطع الممثلون فهم الفعل كما فسر المخرج. وعلى المخرج أن يطلب من الممثلين شرح التنبؤات له. فقد يرون أشياء لم يراها هو.
- دع الممثلين يأخذون أرضاعا وحركات محددة. على أن يكون كل فعل قادرا على تحديد قصده أو غرضه. وعليك أن تتجنب الحركات التى لا طائل من ورائها فهى قد تشتت الحركات الرئيسية التى ينبغى أن تسجل.

● انحصر وضوح البناء الحركى Blocking . أدع أصدقاء لا علاقة لهم بالمسرحية إلى إلى أوقات البروفات لئلا ترى مبلغ ما وصلت إليه النقاط . لا تعتمد على العموميات ولكن اسأل مباشرة إذا كانوا قد فهموا حقاً - (ماذا تشعر الملكة؟)^(٩١) جرتود Gertrod بعد أن بأمر الملك «كلودويس» بإيقاف العرض المسرحى (المسرحية داخل المسرحية) وإذا لم يستطع الممثلون أن يقولوا ما يفكر فيه المخرج داخل للنظر، لا يكون قد نجح فى غرضه بعد.

البناء الحركى يخلق التركيز البؤرى

التركيز البؤرى يعنى أن المخرج يبحث الجماهير بالانتباه إلى الخط والوجه أو الإشارة ذات الأهمية فى لحظة معينة. فى السينما مثلاً يستطيع المخرج أن يلعب بالكاميرا فينتقل من نقطة كبيرة إلى أخرى تبين رد الفعل، وفى المسرح يختلف الأمر حيث يواجه المتفرج بكافة المنظر كل الوقت، وإذا أراد المخرج أن ينظر المتفرج إلى «هاملت» بدلاً من «بولونيوس» يكون عليه أن يخترع أو يستنبط وسيلة تجعلهم يفعلون ذلك.

أوليات التركيز البؤرى

التركيز البؤرى يتطلب إذعاناً من جانب جمهور المتفرجين. والجمهور المسرحى الحقيقى يعرف أن يوجه نظره ليرى. ولو كان العرض المسرحى سيباً، فقد يوجه الجمهور نظره إلى مسئولى المسرح بدلاً من الممثلين. ومعروف أن العصر الإليزابيثى كان يرمى اهتمام المسعولين عن المسرح بما ينبغي على الجمهور أن يشاهده.

والمبادئ التى تحكم التركيز البؤرى معقدة، لأنها متشعبة الجوانب فى المسرحية. وفيما يلى بعض هذه العوامل مرتبة ترتيباً تنازلياً فى الأهمية والمذكورة أولاً تهيمن فى معظم الحالات على ما تحتها أو تتساوى كلها.

التركيز البؤرى الداخلى للنص:

المبادئ الأولى للتركيز البؤرى داخلية فى النص ذاته وفى القصة. والجمهور عادة يهتم بقصة المسرحية أكثر مما يفعل بها أولاً، ولهذا السبب يكون التركيز البؤرى الداخلى مهميناً على كل التركيزيات الأخرى. ويرتبط التركيز البؤرى بالشخصية فى حالة ضعفها. وهذا يعتمد على موقف المسرحية أكثر من البناء الحركى. تماماً كما يحدث فى تأثير مباراة

التنس، فالذى يهم هو الشخص الذى سوف يتصدى للكرة وليس الذى ضربها. كذلك الحال فى المسرح فالذى يهم هو الشخصية التى تسأل سؤالا مهما، أو يطلب منها أن تمثل عملا كثير الخطايرة. وهذا أمر داخلى يتعلق بحدث فى المسرحية والمخرج يستطيع عن طريق تسخين الحدث الداخلى أن يخلق بؤرة قوية.

والشخصية تكون لها بؤرة عندما يكون لديها غرضا قويا أكثر من غيرها.

البؤرة الداخلية للمسرحية :

أى شخصية محددة الهدف على غير ما عداها من الشخصيات المتساوية تكون ذات بعد بؤرى. كذلك الشخصية المتكلمة تكون لها بعدا بؤريا على غير ما عداها من الشخصيات الأخرى. كذلك إحدى الشخصيات المواجهة للجمهور على غير ما عداها من الشخصيات تكون ذات بعد بؤرى، على مستوى الانتباه.

على أن أى شخصية مواجهة للجمهور تكون لها بعد بؤرى عن غيرها من غير المواجهين للجمهور ويكون مكانها أعلى المسرح^(٩١). والشخصية مهما كانت تتميز ببعضها البؤرى إذا كانت فى وضع أعلى أو وضع مضاء أو وضع أكثر إثارة.

على المسرح :

والممثلون بطبيعتهم يدركون أبعادهم البؤرية وهم يلجأون إليها شعوريا أو لا شعوريا ومع ذلك فمن غير المقبول شد انتباه ممثل صغير أو غير مجرب لانتباه الجمهور فى وقت يكون مع الممثل البطل أن يكون على مستوى التركيز البؤرى. ومثل هذه التفاهات تخلق جوا من الاضطراب بين صفوف الممثلين على مجال العرض.

البناء الحركى يؤسس المعقولة

إن اعتبارات المعقولة فى البناء الحركى يجب أن تؤزن بمثابة فى مقابل اعتبارات التركيز البؤرى والوضوح، فبينما تتطلب المعقولة محاولة مضاهاة السلوك الواقعى للحياة، يحاول الوضوح أن يجعل الفعل الداخلى واضحا للملاحظ الخارجى والذى لا اعتبار له فى الحياة الواقعية. وعلى سبيل المثال قد يراقب غريبا جدلا ساخنا بين أفراد عاقلة دون أن يفهم واقع الأمر وهذا ما لا ينبغى أن يحدث فى المسرح فالوضوح مطلوب مهما كان بالمقارنة إلى المعقولة.

مناهج البناء الحركى للمعقولة:

اعمل مع الممثلين فى تأسيس سمات شخصياتهم إلى درجة تفصيل حياتهم الشخصية، كيف يجلسون، كيف يرتبون منضدة الطعام، كيف ينظفون أسنانهم وهكذا. أجعل الممثلين يقومون بهذا الروتين داخل المنظر أو ما يشبهه.

دع الممثلين يرتجلون أكثر بناتهم الحركى. ولكن المعقولة هى هدفهم التصورى، والذى يستطيع الممثلون. إذا كانوا أكفاء أن يؤسروا حركة أكثر فعالية من حركتك أنت يا مايسترو!

والخلاصة أن البناء الحركى يقوى الفعل الداخلى للمسرحية. والفعل الداخلى عاطفيا أو عقليا ينتقل داخل الشخصيات: التحقيق، التوصيات، تغيرات الخطط فى المواقف أو الاتجاهات.. وهكذا.

والبناء الحركى يخلق السلوك حتى أن «إيليا كازان» Elia Kazan قال أن العوامل النفسية تتحول إلى سلوك. والسلوك يعتبر حركة على المسرح. كذلك يخلق البناء الحركى مؤثرات جمالية فھر يؤسس تكويناته الجمالية بشكل يثير المتعة، كما وأن البناء الحركى يخلق تنوعات لا حصر لها على المسرح.

الإضاءة

الإضاءة فن من فنون المسرح الحديث، واستخدامها المبدع يأتي مع اكتشاف الكهرباء التي توازت مع ظهور المخرج^(١٣). وتطور النور الساطع مع استخدام الضبط البعيد، أعطى المخرج أدوات قويه. ونحن لانسى «أدلف آيبيا» Adolphe Appia «وجوردون كريج» Gordon don Craig «ولويس جوفيه» Louis Jourvet وكثير من المخرجين المعاصرين بدأوا حياتهم مصممي إضاءة.

والإضاءة بجانب وظيفتها للإنارة وتأسيس المواقع Locales تستخدم للتأكيد الجوى، ولتأسيس وتغيير الجو Mood ولتقوية إيقاع العرض. والإضاءة ذات مرونة، متعددة الألوان وهي وسط ذات أربعة أبعاد تعمل مع أو ضد التكوين، أو التمثيل، وتفسير المسرحية. والمخرج يحذر ألا يتسرع في فهم إمكاناتها قبل أن يبدأ عرضه على المدى الأوسع. والمخرج الخبير نادراً ما يتخذ قراره بخصوص المناظر أو البناء الحركى دون أن يدخل في اعتباره نتائج الإضاءة وهو يصمم عادة تكوينه لتأثيرات ضوئية معينة. وغالباً ما يحدث المخرج تنازلات في بناءه الحركى في سبيل الحصول على الإضاءة التي يرغب فيها أو العكس. وكلما كان المخرج على معرفة بوسائل تقنيات مصمم الإضاءة كلما أستطاع أن يسبق ما تمليه الإضاءة من إمكانيات فيه أو تعديلات.

لقد كانت الشمس هي الشكل الامثل للإضاءة المسرحية حتى مائتين او ثلاثمائة سنة ولا زالت مصدرا حيويا فى العروض الخارجية.

وبينما اضاءة الزيت، ولبات الكالسيوم، كانت تستخدم قبل قرننا العشرين، فإن الإضاءة أليوم تستخدم لمبات الإضاءة الساطعة، وأحيانا تضاعف بإضاءة كربونية - ومركبات.

أجهزة الإضاءة

كل أجهزة المسرح المعاصرة مصممة للحصول على كل إمكانات الإضاءة الممكنة وكل شكل من الأجهزة له إضاءة مختلفة.

أما المركز المعروف باسم «لكو» Leko فهو ذو بؤرة حادة على عكس «الفرنيل» Frenel وهذا الاسم نسبة إلى عدسته. ويلقى ضوءاً عاماً.

أما ضبط الإضاءة فيتحكم فى كل جهاز على حدة. وهناك مؤثرات ضوئية متعددة تطورت إلى أبعد الحدود وحقت استخداماتها نجاحات مبهرة فى كل أنواع المسرح.

ورحتى عصر «هنرى ارفنج»^(٩٤) - قرابة نهاية القرن ١٩ كانت المساحة التى يشغلها المتفرجون تغمرها الإضاءة وقد تخلت عصورنا الحديثة عن هذا الاتجاه حيث كانت الفكرة الاساسية أن الجمهور جزء من العرض. وقد أحيا كثير من المخرجين فى جميع أنحاء العالم هذا النمط على اعتبار أن الجمهور يمثل جزءا من العرض.

وفرقه «البرلينر اتساميل» البرخية السابقة كانت تقدم عروضها من خلال تقنيات الإضاءة للقرن ١٩ والتي لم تكن مظلمة تماما.

إضاءة الحدث

إلى جانب إضاءة مناسبة للمنظر والممثلين وخلق معقولة للوقت والموقع، يمكن التحكم فى الإضاءة لمساندة الحدث فى خلق بؤرة مؤثرة، وجو، وإيقاع. وهذه العوامل فى تكون بالضرورة متوازية، فما يمكنه خلق بؤرة مؤثرة، قد يكون سببا فى تخطيم المعقولة والموقع، ولهذا ينبغى أن تنسق كل قرارات الإضاءة نحو مستوى إخراجى او تصويرى، عن طريق المخرج نفسه أو عن طريق مصمم الإضاءة.

ولعل قرار المخرج الأول هو تحديد كمية الضبط من لحظة إلى لحظة: كمية الضوء الواضحة المتغيرة أثناء الحدث داخل منظر أو فصل - هذا إذا كانت الستارة مرفوعة. وعموما هناك ثلاث طرق رئيسية للعمل بالإضاءة عبر الفعل أو المنظر.

الإضاءة الثابتة - مثل الإضاءة التي تظهر في بداية المنظر ولا تتغير إلا عند نهاية المنظر. وتقليديا هذا النوع من الإضاءة يستخدم في المسرحيات الطبيعية (ولو أنه عمليا هذه الإضاءة تنير أو تطفأ، كما ان الشخصيات قد تسمح لضوء الشمس السطوع من خلال النوافذ والأبواب)، طالما أنها تقلد عادة ضوء النهار. وتستخدم كذلك في إضاءة الكوميديا والفارسات والدرامات الواقعية. وهي مناسبة أيضا كما نعلم للدرامات الـ *epic*. Theatre المهم ان الإضاءة الثابتة *static lighting* كانت القاعدة لقرن كثيرة، وكثير من مخرجي العصر يؤمنون بها.

التخفيف بالضوء التدريجي: *Imperceptible light cueing* قد يحصل المخرج على تغييرات الجو وتغييرات التركيز بالحركة البطيئة للإضاءة لتأكيد مساحات جديدة على المسرح وربما للحصول على خلفية ملونة. فسماء زرقاء قد تتحول إلى حمراء في خمس دقائق، وبصورة شديدة البطء لا يمكن ملاحظتها إلا عن طريق التسجيل.

التغيير الجري للمسرحية: **Bold theatrical cuing**

قد يقرر المخرج نوعا عاليا من التأثير الضوئي العالي التركيز لإنتاج أسلوب غير طبيعي: إظلام، ومركبات ضوئية، مركبات متحركة *follow spots*، وتغييرات لونية، كل هذه كانت تعبيره الطابع أصلا وتخلق تأثيرات مسرحية تعبر عن واقعها. والتأثير الكلي للإضاءة المسرحية هي لتأكيد مسرحية العرض. ولا تتدخل العرض أية محاولات لإخفاء تغييرات الضوء كذلك التي تستخدم عملية تنفيذ الإضاءة الطبيعية. والتغييرات الضوئية هي موضع المخرج والمصمم لاقتحام النص وتعريض أحداثه الداخلية. ومن أمثلة هذا الاتجاه عرضا مسرحيا من أنتاج للمسرح الألماني بميونخ ١٩٠٤ حيث تحولت الجدران في مسرحية «فاوست» إلى اللون الأحمر عند دخول مقيستوفوليس^(٩٥).

إن تغييرات المسرحية الجريفة تبدو عامة اليوم في المسرحيات المتعددة المناظر *multicene plays* مثل «أنطونيو وكليوباترا» أو «بيرجنت» لإسن حيث تتطلب مواقع تغيير كثيرة.. ومسرحيات كثيرة أخرى كالشعر والمسيح نجم علوى.. إلخ.

المخرج وإضاءة المسرحية

المخرج فى المسرح المعاصر يعمل مع مصمم الإضاءة أو فنيين من أجل تفسير صحيح للمسرحية التى بين يديه. وقد يعمل مخرج مع فنيين فقط إذا لم يتوفر توظيف مصمم إضاءة. وإذا كان عليه أن يعمل مع مصمم إضاءة فهو مع ذلك يعمل كثيراً بمعنى أنه أكثر من مجرد معتمد للتصميمات. إن المخرج مهما كان (سواء اشترك أو لم يشترك) يعتبر مسؤولاً فى تقرير أسلوب الإضاءة المستخدم (وكمية الضغط والتحكم) وما هى التقنيات الحقيقية التى ستؤخذ فى الاعتبار. وطريقة الطرق المستخدمة هى حضور مصمم الإضاءة إلى البروفات وتحضيره للكشف للاقتراحات. وكل حل آخر على مستوى عالى من الاحتراف هى لجوء المخرج فى تخطيطه للبناء الحركى إلى تحديد التغييرات المطلوبة، وما هو مطلوب وما هو فى حاجة إلى التفكير قبل التقرير. وفى كلتا الحالتين على المخرج عند حضوره لبروفة الإضاءة الأولى أن يكون جاهزاً بمجموعة من مفاتيح التغيير الممكنة أو المطلوب تضمينها فى العرض.

إن مفاتيح الإضاءة يتم ترتيبها خلال بروفات إضاءة خاصة. وخلال بروفات الإضاءة، يمين كل مفتاح متضمناً معرفة بالأجهزة وارتباطها بأية (ديمرات) أى معتمات النور وتعليمات شدة كل (ديمر)، وطريقة تنفيذ كل مفتاح. وطريقة التنفيذ تعنى أى الفنيين عليه تحريك (مفاتيح ديمرز) بعينها، وكم هى سريعة، وعند استخدامها ومتى. والمفاتيح مرتبة بالأرقام. وعلى اللوحة Sheet هناك مفتاح يميز يسجل عليه كل قرارات (الديمر) التى عليها أن تتغير، ومن الذى سيغيرها، مفتاح البدء (وهو أما مفتاح مرئى وهذا إذا كان يستطيع رؤية المسرح ويسمع الحوار، أو مفتاح من مدير الإدارة المسرحية وينقل عن طريق نظام الانتركوم^{٩٦}). والمد الذى يؤخذ عليه التغيير. وبطبيعة الحال فإن هذه العملية قد تستغرق ساعات كثيرة أو أياماً وأحياناً أسابيع فى العروض الكبيرة. وعملية ضبط الضوء ومفاتيحه ومؤثراته عملية تقابل عمل مخرج السينما فى المونتاج. وعمل المخرج المسرحى لا ينحصر فقط فى تحقيق المطلوب والمرغوب من التصميم الضوئى. ولكنه يستمر معظم الوقت فى تعديل الحشاياء بكل مفتاح للتغيير. وبروفات الإضاءة تكون لحظات إبداعية ثمرة باقتراحات تلقى على الفنانين فى مقدمة وخلفية المسرح والصاله.

التكوين السمعى

يلرس التكوين المسرحى عادة من خلال مفاهيم المؤثرات المرئية فقط. ولكن هذه فى الحقيقة ليست الا نصف الصورة. ان الجمهور كما أن له عيون، له أيضا آذان. ومفهوم التكوين Composition يرتبط بكلتا الحاستين. وفى الحقيقة فإن مفهوم التكوين هو مفهوم موسيقى، فالكاتب الموسيقى هو فى الأصل «مكُون» Composer. وفى الاستعمال الموسيقى يمكن أن تشير إلى توزيع الأصوات التى يسمعها الجمهور كذلك المراثيات التى يراها.

توجد أصوات كثيرة بالمسرحية. وبداءة وفى معظم الأحوال يوجد الحوار المنطوق. ومسرحيات كثيرة تحتوى على موسيقى، فى شكل أغان، خلفية موسيقية (وهذه يقال عنها (نيم) موسيقى) سواء على المسرح أو فى حفرة الأوركسترا. وعلى حد تعبير جون هاروب John Harrop تعتبر موسيقى مسرح بريخت الملحمى عامل جوهري فى العرض، على الرغم من أن مسرحياته لا تتلرج تحت مفهوم الأعمال الموسيقية. وهذا التقليد قديم قدم المسرح الشكسبيرى والمسرح الإغريقى. وبالإضافة إلى الموسيقى توجد مؤثرات صوتية على المسرح أو مسجلة كصوت الرعد وزنين التليفون، وبيبات الهورن، وسقوط المطر والرياح. والمؤثرات الصوتية لا يبنى بالضرورة أن تكون واقعية. فقد تكون الأصوات تجسيدا لدقات القلب. وثمة أصوات لا حصر لها تشكل الأجزاء السمعية للمسرحية خاصة فى المسارح التجارية.

ويلاحظ عادة أنه في غير الانتباه إلى السرعة Pace والإيقاع Rhythm فإن أهداف التكوين السمعى مع الأسف تهمل عادة من جانب المخرجين.

الإيقاع

الحديث إيقاعى التزعه كأمر طبعى. وكثيرا ما يسرع شخص ما فى توزيع أدائه حين يروى لنا قصة. كذلك يعطى أحد الأشخاص فى حديثه صعب المادة على مستمعين شديدى الحساسية. ومهما يكن فتوزيع الحديث يخلق إيقاعا أساسيا فى مسرحية منطوقة.

والإيقاعات تؤثر فى مستوى التوصيلات لمحتويات الحديث. انصت إلى مذيع التليفزيون وهو يوزع فقرة إخباريه قياسية. فهو يبدأ عادة بسرعة من طبقة اعلى غير عاديه للصوت على الأقل فى المقاطع القليلة الأولى للألفاظ. كأن تقول فى القاهرة اليوم عشرون بطلاً عالمياً يكرمهم رئيس الجمهورية. والحقيقة ان التوزيع السريع يشد انتباه الجمهور. ولكنه يعود فى النهاية ليختم حديثه بصورة أكثر بطئا، وهو أمر يحفز على الإنتباه أيضا.

وهكذا يكون المذيع قد استحوذ على انتباه الجمهور أولا وآخره وهو يستطيع أن يتحدث بكل ثقة فى أن مراده وهدفه قد تحققا بفعل حرفة الأداء.

والمخرجون أيضا يستخدمون الإيقاعات لشد انتباه الجمهور ونقاط الاستيعاب ولكنهم لابد أن يبرروا استخدام الإيقاعات بوسائل واقعية. والانتباه للإيقاعات فى الأداء المسرحى لا ينبى أن يقدم نموذج للتوزيع الصوتى، ولكن ينبى أن يقدم أعمالا للحدث الداخلى للمسرحية.

والإيقاع فى الحديث يختص مباشرة بالاختلاف بين الحدث الداخلى والحدث الخارجى. والمخرج ينوع الإيقاعات ليخلق إمكانية عظيمة لصوت ذى ملمس.

السرعة Pace

السرعة هى الدينامية الكلية للمسرحية. وكثير من النقاد يعتقدون أن الإخراج ليس أكثر من سرعة. وكثيرا ما توصف المسرحيات بأنها «شديدة البطء» أو «عظيمة السرعة» ولكن الخطأ الذى يقع فيه مثل هؤلاء النقاد هو جهلهم بشغافية الإيقاع الذى يوظفه المخرج. ولبرنارد شو مقولة مشهورة: اذا كانت المسرحية تبدو بطيئة فى حركتها، فعلى المخرج

التحامى فى بطئها حتى يمكن فحص إيقاعاتها وأفعالها الداخلية، والمشكلة فى تحديد سرعة العرض كما لاحظ «شو» تنتج عن مخرجين قليلي الخبرة اذ يتحصر اهتمامهم فى الحصول على نتائج سريعة دون جدوى. وهذه السرعة التى يتحلى بها المخرجون تقود بالتالى إلى نتائج مسطحة. ان الأداء الصحيح تحكمه القواعد والمنظم. والشئ الوحيد الذى ينبغي على المخرج أن يتذكره هو استدراكه للببطء فى الحدث الخارجى وينبغى عليه أن يقوم بشغل هذا البطء. فلو أن الشخصيات تحدثت ببطء وملل، وإذا الجمهور قد لاحظ فراغ رؤسهم، فقل على المسرحية السلام؛

على أن معظم المخرجين يحاولون تهدئة الأداء للمسرحية خلال مراحل البروفات، وعلى نظام نضائاتها المنفصلة. وهكذا يبدأ الأداء بطيئاً حتى يمثل الممثلون بكل ارتياح بأهدافهم وأفعالهم خلال منهج «من لحظة إلى لحظة» Moment to moment، ثم فى الأسبوع أو الأسبوعين الأخيرين من البروفات تكون المسرحية قد اكتملت «عزمها» إلى مستوى العرض أو المستوى الأسرع الذى عنده يمكن لكل النضبات أن تؤدى، والذى عنده أيضاً تكون الإيقاعات مقبولة السرعة دون وقوعها فى الخطأ.

على أن السرعة الحقيقية للمسرحية ليست فى سرعة الأصوات والحركات ولكنها تكون فى سرعة فيضان المعلومات من المسرح إلى الصالة. وكما يقال فإن مسرحية سيفة السرعة لديها من المعلومات الصامتة ما يعمل على دحضها أو معلومات شديدة السرعة تعبر إلى الجمهور حتى يفهمها.

ومعظم المخرجين تقريباً يلاحظون أن ممثلى الأداء الطبيعي يكونون أكثر راحة فى سرعتهم البطيئة أكثر مما هو مرغوب فيه مسرحه.

وفى عملية ضبط السرعة يكون من الضروري على المخرج ان يدفع ممثليه قليلاً، وكذلك يفعل ممثليه الرقص مع راقصيه. فليست مسؤولية المخرج الأولى أن يساعد ممثليه على الراحة والسعادة. فمسؤولية المخرج أولاً هى العرض والجمهور للنوط به مشاهدة هذا العرض. وإذا أحس المخرج فى حكمه أن فيضان المعلومات «العابر للجمهور بطيئاً، عليه ان يعيد حساباته لزيادة درجة السرعة مع محافظته على معقولية العرض فى أن تغل متكاملة. وفى كثير من المسرحيات ينه المؤلفون المخرجين فى إرشاداتهم المسرحية إلى أداء سريع فى فقرات معينة لكسر البطء أو الملل الطبيعي المحيط بها.

إن التكوين السمعي والتكوين المرئي المسرحية، يعملان يداً بيد ولكنهما غير متوازيين. بمعنى أن شخصية قد تخطو طريقها بسرعة بطيئة، وتتكلم بطريقة سريعة أو قد يخطو حول نفسه دون أن يثبت بينت مشقة.

الموسيقى:

الموسيقى لها باع طويل في خلق وتسخين التأكيدات العاطفية للأفلام والتلفزيون وبرامج الراديو، وقديما كانت تقوم الأفلام السينمائية بمصاحبة الموسيقى الحية يعزفها فنان الأورج واليوم تطورت الموسيقى التصويرية على يد خبراء يبدعون مؤثرات مميزة تصاحب كبرى الأعمال الفنية.

والموسيقى من وجهة نظر فنية تصاحب عروض الأفلام والتلفزيون والراديو لسبب بسيط يتطوى على تعريفها بأنها أوساط تكنولوجية. وفي المسرح يختلف الأمر، فالموسيقى لا تقبل على أنها تقليد مقبول، ولكنها تبرر بالأسلوب. وعلى سبيل المثال نلاحظ أن المسرحيات الطبيعية التي توظف ممثلين يصورون مواقف مطابقة للحياة يعترضون على اعتداء الموسيقى المسجلة. وهناك طرق كثيرة لتوظيف الموسيقى للعروض المسرحية في شكل متكامل. أما الموسيقى المسجلة فهي مع ذلك مناسبة للعروض الطبيعية عندما تكون جزءا من البعثة الطبيعية للمسرحية. والموسيقى المسجلة أيضا دون أن يكون لها أصل طبيعي يمكن أن تصاحب مشهدا لا يتناسب إلى مشهد واقعي.

والموسيقى الحية صاحبت عروض الإغريق وعروض مسرح شكسبير. ولا زالت مسرحيات (الكابوكي) و(التو) اليابانيين تعمل بمصاحبة الموسيقى الحية. وفي مثل هذه العروض الأخيرة يصير الحذف مظهرا تقليديا مقبولا للعرض المرئي. ولمة عروض مسرحية كثيرة لم تكتب بالأسلوب الموسيقي ولكنها مثلت وغنى فيها الممثلون، وهناك مسرحيات كثرت أصلا كأعمال دراما موسيقية.

وعموما فإن استخدام الأوركسترا على المسرح يعلن للجمهور «نحن نبغى استمتاعكم» أو «نحن نريد أن نتأكد من أنكم تتواصلون مع أهدافنا».

أما «بريخت» فقد تعمد أن يوقف الحدث على المسرح ليقدم فقرات تعليق^(١٧) انطلقت من المحتوى الدرامي.

وهناك أنواع من موسيقى تصاحب الحدث منذ البداية مثل «سيدتي الجميلة»، وتعمل الموسيقى فى حفرة الأوركسترا والتي ترتفع وتنخفض هيدروليكيًا فى بعض المسارح الغريبة.

وثمة نوع آخر من الموسيقى المسرحية، هى الموسيقى التصويرية التى تعمل فى بداية العرض قبل فتح الستار، أو بين فصل وآخر من العرض وبعد النهاية، وهنا اللون يهدف إلى ارساء النغم العاطفى للمسرحية وإحياء مفاتيح الـثيمات التى تعرف أثناء الحدث، ولتهيئة الجمهور للافتتاح المسرحى قبل بداية العرض.

والسؤال: هل الاستعمال الموسيقى ضرورى أصلاً؟!

إن الصمت فى الغالب أبلغ تأثيراً على العكس من الموسيقى. والموسيقى عامل تطفلى فى المسرحيات الطبيعية، وإذا زاد استخدامها عن الحد فى المسرحيات الاستيليزية^(١٨).

ماذا ينبغى على الموسيقى أن تفعل؟؟ هل هى لتحديد الزمن؟

إن «موزارت» Mozart وموليير Moliere بقادرين على تأسيس المحيط الكلاسيكى لأعمال الأخير، بينما موسيقار حديث سوف يعطى العرض نكهة حديثة لما كانت عليه مشكلات القرن السابع عشر. هل تؤسس الموسيقى النغم العاطفى؟ هل تنقل الاثارة؟ التوتر؟ أثر الذاكرة؟ مرور الزمن؟ هل تلعب الموسيقى ضد النغم العاطفى؟.....

ما نوع الموسيقى المستخدم؟ كلاسيكى، شعبى، جاز، روك؟ وإذا كانت كلاسيكية ما هى الفترة؟ هل يمكن تأليف مقطوعات جديدة؟؟؟....

من أين تنبعث الموسيقى؟ نظام صوتى Sound system حفرة أوركسترا Orchestra Pit. على المسرح؟ أو داخل أحد التياترو أو وسط الجمهور؟...

وهل نرى الموسيقيين؟ القائد؟ هل يظهر طوال الوقت أو بعض الوقت.. هل يتحرك الأوركسترا؟؟...

هل تبدو الشخصيات على علم بالموسيقى؟ هل يلعبون مع النغم أم ضد النغم... الخ الخ..

هذه الأسئلة ينبغى إيجاد حلول لها.. والعمل مع فرقة موسيقية يتطلب بروفات كثيرة واستعدادات منظمة.

المؤثرات الصوتية

المؤثرات الصوتية أصبحت توصف بأنها وظيفية وإبداعية معا. فالنص إذا استدعى رنين تليفون مثلاً، فمعنى هذا أن المؤثر لابد ان يقوم بتسخين رواية القصة. وفي مثل هذه الحالات فى المسرحيات الواقعية ينبغى تقليد الصوت بشئ من الدقة، وهذا يتطلب مديراً منضبطاً للإدارة المسرحية. والمؤثر الصوتى لا يقل فى وظيفته عن مؤثر الموسيقى.

والمؤثر الصوتى غير الطبيعي نادراً ما يستعمل، وهو مع ذلك يمكن أن يحدث نتائج إيجابية فى مسرحيات على درجة عالية من الاستيليزية^(٩٩) stylization.

على أن معظم المسرحيات الموسيقية تخرج هذه الأيام وتحتوى على أصوات اليكترونية يتوافق أثرها ونوعية العرض. وتصويب هذه المؤثرات يكون عبر المكبرات وحول خشبة المسرح ونقاط محددة لهذا التصويب^(١٠٠).

أما استعمال الممثلين اليوم فى كثير من المسارح للميكروفونات اللاسلكية فأمر ممجوج وإن دلّ على شئ فإنما يدل على ضعف أداء الممثل فى العرض. وهو ليس فقط غير مرغوب وإنما هو غير ضرورى. أما الاستثناء الوحيد لاستخدام الميكروفون فيكون لسبب يقبله الأداء مثل عرض بنى أصلاً من مسرحية حيث يضى البطل من خلال الميكروفون وهو فى يده. وقد قمنا بمحاولة مماثلة فى عرض سندباد للشاعر شوقي خميس.

والغريب فى الأمر أن الميكروفون اللاسلكى قد طفى واستشرى ليس فى القطاع الخاص فحسب بل والقطاع العام أيضاً ويبدو أن ذبوع وانتشار القنوات التلفزيون له رد فعل جارف فى هذا الاتجاه وأصبح الأمر مدعاة للمنافسة بين المسرح والتلفزيون.

الهوامش

- ١ - راجع ماكس ميتجن بمقبرة الإخراج المسرحي للمؤلف البابين الأول والثاني.
- ٢ - من أمثال هؤلاء معظم المخرجين الطبيعيين في العالم.
- ٣ - هتون باريمور (١٨٨٢ - ١٩٤٢).
- من عائلة ممثلي باريمور الأمريكية - الولايات المتحدة.
- ٤ - هاولي جرافيل باركر (١٨٧٧ - ١٩٤٦)
- مخرج وممثل ومحاضر وأستاذ (رجل مسرح)
- ٥ - مخرج أمريكي ونقاد بدأ حياته المسرحية بمسرح جريتشن فيلادج عام ١٩٢٤ وكانت لي معه لقاءات عدة في مناسبات انعقاد المؤتمرات العالمية للمسرح.
- ٦ - من مؤسسي استديو الممثلين في نيويورك
- في بلدية عهده مع «إليا كازانه» «ولي استرامبرج»
- ٧ - من أشهر نقاد للمسرح الشكسيري الحديث.
- ٨ - عالم نفسي أمريكي حديث
- ٩ - مقولة للأستاذ «هيو هاميل» والمرجع The Director in the Theatre مؤسس قسم الدراما بجامعة ماتشستر بالإنجلترا.
- ١٠ - دراسة لروبرت كوهين بجامعة كاليفورنيا مرجع Creative Play interpretation.

- ١١ - الدراماتورج. حسب تعريف «سيمون ترسلر» للمفهوم الألماني Simon Trusler في كتابه:
The Penguin Dictionary to the theatre
- ١٢ - المسرحية مترجمة - سلسلة المسرح العالمي مصر.
- ١٣ - أنظر دراستنا عن المسرح الكلاسيكي ومسرح شكسبير والمسرح الحديث - كتاب المخرج والتصور المسرحي ص ٤٥ - ٩٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ١٤ - راجع ص ٦٢ مدلول الترجمة كتفسير - من كتابنا المخرج والتصور المسرحي. الهيئة العامة للكتاب.
- ١٥ - تمت خصصتها حالياً بعد انهيار النظام الشيوعي.
- ١٦ - المعنى هنا متزوجين شرعاً.
- ١٧ - هذا المعنى هو ما أشرنا إليه بمصطلح دراماتورج عند الألمان.
- ١٨ - «لوى جونه» Louis Jouvet واحد من مخرجي الكارنيل (المخرجون الفرنسيون الأربعة) تلامذة «جاك كوبيه» Jacques Coupeau (١٨٧٨ - ١٩٤٩)
- ١٩ - راجع هامش رقم ٥
- ٢٠ - «التيوكلاسية» - أسلوب القرن ١٧ بفرنسا (كروني راسين)
- ٢١ - «المصر» «الاليزابيثي» نسبة إلى الملكة اليزابيث الأولى.. وهو المصطلح الذي عاش فيه عملاق المسرح «وليم شكسبير». القرن ١٦.
- ٢٢ - أحياناً يسمى الفطرى.
- ٢٣ - أحياناً يسمى غير الفطرى.
- ٢٤ - المقصود بالمسرح هنا «المخفية».
- ٢٥ - من أشهر الممثلين الانجليز المعاصرين (١٩٠٤ -)
- ٢٦ - روبرت كوهين - جامعة كاليفورنيا.
- ٢٧ - المقصود بهذه الفرقة - فرقة شكسبير الملكية واسترأفورد هي بيتها الثاني للعرض خارج لندن.
- ٢٨ - أغنية شعبية بسيطة.
- ٢٩ - المقصود بالمتقدمات الديمقراطية لفرقة شكسبير الملكية والتي أنشأها «بيتر هول» Peter Hal. وهي الفرقة التي تكونت على أساس «انسامبل» - أى مجموعة متألّفة طبقاً لنظام عقود قصيرة أو طويلة المدى. ومن ناحية أخرى فإن الفرقة حسب معتقدات «هول» بنيت في منهجها للعروض المسرحية المهود المتغيرة في بريطانيا لصالح الطبقات العاملة.
- ٣٠ - المخرجون هم «بيخروود» Peter Wood. «وچون ديكستر» John Dexter «ووليام جاسكيل» Wilim Gaskill.

- ٣١ - العصر الفيكتوري نسبة إلى الملكة فيكتوريا التي حكمت من عام ١٨٣٦ إلى عام ١٩٠١.
- ٣٢ - راجع منهج التجريب... بمقبرة الإخراج المسرحي (اصطلح الهيئة العامة للكتاب).
- ٣٣ - نظرية الآليات الحيوية، بكتابتها عبقرية الإخراج المسرحي نفس المرجع السابق.
- ٣٤ - الدراسة لروبرت كوهين جلوسه كاليفورنيا.
- ٣٥ - الدادا حركة فنية في بداية العشرينيات، مهدت لها السريالية التي تتفق معها في سمات كثيرة - الصدمات - التفرقة - الاعتداء الوحشي. تأسست في زيورخ ١٩١٦
- ٣٦ - المسرح وقرينه ترجمة الدكتور سامية أسعد
- ٣٧ - ديفشارد هكنر، انظر كتابه Environmental Theatre الناشر Hawthorn.
- ٣٨ - «الصادية» نسبة إلى «المركز دى صاده» من زعماء الثورة الفرنسية للمطافئين معها دون اعتناق كل اتجاهاتها.
- ٣٩ - راجع تجارب مسرح القسوة مع فرقة دنكسبير الملكية بالجنلرا من ٢٤٣ كتاب عبقرية الإخراج للمؤلف. (الهيئة العامة للكتاب)
- ٤٠ - بمعنى أنها افراض خشية للمسرح وكأنها غرة للميشة.
- ٤١ - الأجزاء المشكلة لجدران غرف الديكور.
- ٤٢ - نظام العمل في مسرح برودينوم - مسرح منلق مرفوع جلوله الرابع من أمام خشية المسرح ويجرى الأداء داخل إطار المسرح في حالة انفصال عن الجمهور.
- ٤٣ - راجع «اندريه انتوان» والاسلوب الطبيعي. كتاب عبقرية الإخراج ص ٢٠٣ (الهيئة العامة للكتاب)
- ٤٤ - راجع رقم ١٧ هوامش.
- ٤٥ - المسرح الحي Living Theatre - أمريكا منتصف الستينيات ومنتصف السبعينيات ورئيسه الراحلان «جوليان بلك» وجوديث مالينا وتتميز مسرحهم في بداية عهده ببرة عالية جدا من الشهرة. وقبض على «بلك» وأفرج عنه وتأسى كثيرا من مطاردة الشرطة.
- ٤٦ - المعنى أنها مسرحية تنتمى إلى مسرحيات شديدة السلفية مثل «أوديب ملكا» بكل أبعاد وحدلات الزمان والمكان والحدث إلى درجة ما.
- ٤٧ - جون جاسنر - أستاذ ونادق ومؤلف أمريكي، موسوعة الدراما «وماسترز أوف دراما» وكتب أخرى في التحليل المسرحي
- ٤٨ - رأى «ميللر» في مجلة نيويورك تايمز، كبرى الجرائد الأسبوعية الأمريكية.
- ٤٩ - انظر كتاب Producing the Pay تأليف «جون جاسنر» ص ٣٤.
- ٥٠ - «ستان الكرز» و«طائر البحر» و«الشقيقات الثلاث» تأليف «انتون تشيخوف» و«الأعماق الخليفة» تأليف «مكسيم جوركي».

- ٥١ - جزئية الطرق على الباب فى مسرحية مكبث لوليم شكسبير.
- ٥٢ - استخدام التريد هتشكوك Hitchcock هذه الأداة كعلامة مميزة له فى إخراج أفلامه، الدرجات التسة والأربعين، «دوريكاه» والنافذة الخلفية، وغيرها من الأفلام وهو يحدد حالة الترتيب المشوب بالتوتر من خلال فترات (صمت) أو (جو) أو (موسيقى) أو (حوار) يبحث بلا هوادة عن شخص أو فعل متوتر ثم يجعل الجمهور يضحك بمرض بعض طرائف تافهة.
- ٥٣ - معروف أن مسرحيات شكسبير قصص خيالية Fairy tales ولهذا فهى لا تخضع للتحليلات النفسية فيما عدا قليل من هذه للمسرحيات التى ارتبطت تيمانها بموضوعات أدبية ونفسية عميقة مثل هاملت ماكبث وعطيل والمملك لير ويوليوس قيصر وقليل غيرها.
- ٥٤ - دراسة لفرائك ماكملان Frank Mcraullian كتاب Directorial Image الناشر Hamden Connecticut.
- ٥٥ - دراما الانكار مصطلح اشتهر به توفيق الحكيم فى أكثر أعماله المسرحية.
- ٥٦ - ترجم كتابه مرسى سعد الدين The first six lessons.
- ٥٧ - انتظر الهائش رقم ٧.
- ٥٨ - للمخرجين الجدد تنصح بالاجتماع عن الرمزية فى مراحل حياتهم الفنية الأولى حتى يكتمل لهم استيعاب للمدارس الفنية دراسة وغيرها.
- ٥٩ - الاسلوب المباشر.. تتم فيه مخاطبة الجمهور وجها لوجه Presentational.
- ٦٠ - تيمورلين Tamboreen بطل قوى البنية. لم ييأس لوفاة حبيته واستبدال الحقيقة بالحلم بأنها لا تزال على قيد الحياة.
- ٦١ - المقصود برج «لارى» Lary والتنبؤ بمستقبله.
- ٦٢ - مسرحية «كوربولانوس» Coriolanus لوليم شكسبير.
- ٦٣ - مسرحية «الروض النمش» لوليم شكسبير
- ٦٤ - من أوائل رواد المسرح الحديث وصاحب النظام التمثيلى المشهور System الذى ارتبط به علميا وفنيا.
- ٦٥ - تلميذ لاستاسلافسكى اصطحبه معه إلى الولايات المتحدة فى رحلته عام ١٩٢٢.
- ٦٦ - مسرحية «الكل أبناي» لأرثر ميللر Arthur Miller.
- ٦٧ - «هاملت» مسرحية لوليم شكسبير
- ٦٨ - وفاة «هالغ متجول» لأرثر ميللر.
- ٦٩ - مسرحية «عمره اسمها الرغبة» تينيسى وليامز.
- ٧٠ - Alan Thomson - the Anatomy of Drama
- ٧١ - «ميرلينك» Moris Maeterlinck شاعر وكاتب مسرحى (١٨٨٢ - ١٩٤٩)
- ٧٢ - جراففيل باركر مخرج وكاتب ومؤلف مسرحى بريطانى.

- ٧٣ - استعادة الملكية. القرن ١٧ والذي عاد فيه تشارلز الثاني إلى حكم إنجلترا من منفاه.
- ٧٤ - «الارديس» يقول - مؤرخ ونقاد مسرحى بريطاني وأشهر أعماله المسرح المثلثى (مترجمة) World Drama وتطور المسرح The Development of The theatric.
- ٧٥ - الأليزابيثيين نسبة إلى عصر الملكة إليزابيث الأولى ملكة إنجلترا القرن ١٦.
- ٧٦ - (جيميك) - مصطلح بريطاني يطلق تعبيرا عن حيل القناع الخاص والفعل تخايل.
- ٧٧ - نفمة المسرحية تعنى عامة لغتها وشخصياتها وموضوعها وجيكتها.
- ٧٨ - لاحظ الفرق بين الدراماتورجى الأمريكى والدراماتورجى الألمانى واعتلاف المصطلحين، انظر الباب الأول.
- ٧٩ - نسبة إلى العصر الإليزابيثى القرن ١٦. أثناء حكم إليزابيث الأولى ملكة بريطانيا.
- ٨٠ - لاحظ مرونة بناء مسرحيات شكسبير التي تنحو بها نحو الرومانسية.
- ٨١ - «أوجست اسقرنلبرج» - كاتب مسرحى سويدي (١٨٨٦ - ١٩١٢) كان مسرحيا وفصاحبا.
- ٨٢ - ترجمها الناقد جلال العشري إنتاج مسرح الطليعة - مصر فى السبعينيات ١٩٧١.
- ٨٣ - من البحر.
- ٨٤ - يرجع هذا إلى لغة الإيرلنديين شجولة التعبير.
- ٨٥ - الممثل - Stage المكان الذى يجرى عليه التمثيل وهو تعبير استخدام زكى طلبات.
- ٨٦ - مسرحية «جان دارك» لبرنارد شو Bernard shaw
- ٨٧ - المقصود بكلمة «كاست» Cast مجموعة الممثلين لمرض مسرحى.
- ٨٨ - إشارة إلى عرض المبارزة بين «هاملت» و«لايرس» شقيق أوفيليا.
- ٨٩ - التمثيلية التي أحضرها «هاملت» لتقدم نفس الحدث المماثل لمقتل أبيه بفعل التآمر.
- ٩٠ - روبرت كوهين أستاذ أمريكى فى علوم المسرح.
- ٩١ - زوجة الملك «كلوديوس» فى مسرحية «هاملت» والذي قتل أخيه ثم تزوجها.
- ٩٢ - أعلى للمسرح حيث تكون الشخصية فى الجزء القريب من الخلفية.
- ٩٣ - قرابة النصف الثانى من القرن ١٩.
- ٩٤ - مثل ومخرج بريطاني عمل فى منتصف القرن ١٩.
- ٩٥ - مسرحية «فاوست» للكاتب الألمانى «جوتة».
- ٩٦ - جهاز توصيل الصوت.
- ٩٧ - هذه الفقرات أسماها النقاد «برواجندة» دعابة سياسية.
- ٩٨ - عروض تكون فيها درجة للمسرح أعلى كثيرا من العروض الطبيعية.
- ٩٩ - نفس الهامش السابق.
- ١٠٠ - عرض «لانيرنا ماجيكا التشيكى» لجرزيف زفوبو.

المراجع

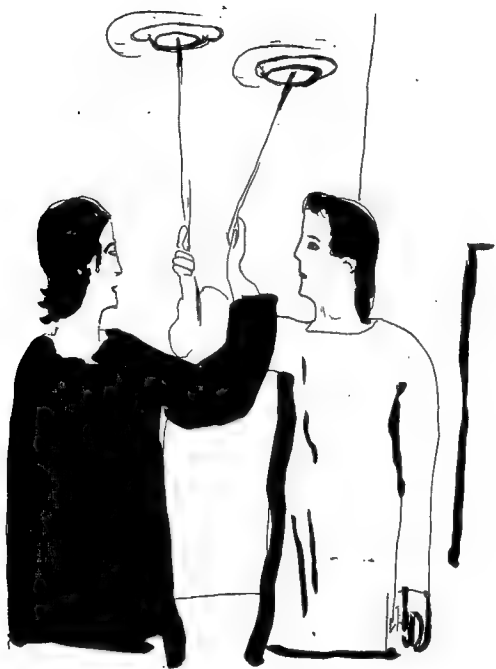
سلسلة الكويت العالمية الأشجار	هاملت	د. القطر، عبد القادر
غريب ١٩٩٤	المتة دروس الأولى	د. محمد الدين، مرسى
الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧	تجارب فى الفن المسرحى	د. سرحان، سمير
أكاديمية الفنون بغداد	اعداد الممثل	د. شاكر، شريف
الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١	مبادئ الإخراج المسرحى	د. سامى عبد الحميد، سامى
الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨	عبقرة الإخراج المسرحى	د. زكى، احمد
الأشجار المصرية	المخرج والتصوير المسرحى	د. زكى، احمد
	المسرح وثقافته	د. احمد، سامية

- Shakespearan Pmductier by Wilson Knight (faber)
- Stage Direction by Jhon Jelgud (Heinamea)
- Prefaces by Gearge Bernard shaw
- Theatre Words esited Ofle Soderberg Shf)
- Enviosonmental Theatre by Richard Sheckner
- The Cotemporary Experimental Theatre by Margre Croydon
- Directoral mage by Frank Mc Mullen (Shoe String)
- Producing The play by Jhon Gassn er (Rienhardt)
- Creatitwe P;ay Direction by Robert Cohen.

**روى إخراجية
ونماذج لرواد المسرح**



اسكتش لدوق ساكنس ميلتجن - أول مخرج في العصر الحديث -
مشهد من «بوليس قيص» لوليم شكسبير سنة ١٨٧٠ .



أُورُون

باله

ملك الجن (أورون) مع (باله) في لعبة من ألعاب السيرك - من
إبداع المخرج «بيتر بروك» في مسرحية حلم منتصف ليلة
صيف.



صورة ابداعية للتركيز على عنصر الجسد في اتجاه المسرح الجديد
لشخصية أنتيجون.



العزى اتجاه آخر فى تقنية المسرح الجديد
التقنية فى الأداء الدرامى.



وليم شكسبير
منهم المخرجين المعاصرين لأروع الابتداعات والرؤى.



برناردشو
المؤلف المسرحي الإيرلندي اشتركي الفزعة ومؤلف كوميديا
الافكار.



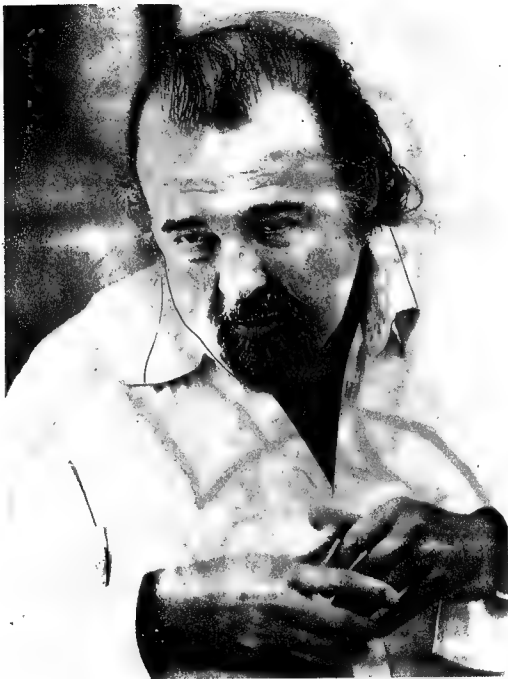
لورانس أوليفية

ممثل ومخرج عالمي ساعدته الأبحاث المسرحية على تقديم مسرحية «هتري الخامس» لوليم شكسبير عرضا نابضا بالحياة بحيث أنه وصل إلى جمهور متفريجه المعاصر ولكتسحه في خضم أحداث الحرب العالمية الثانية.



جون جيلجود

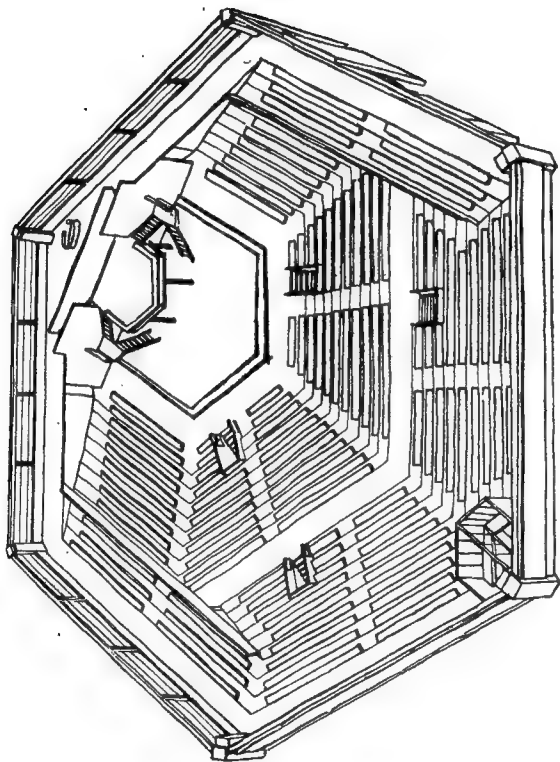
واحد من الممثلين المخرجين الذين قدموا هاملت في المسرح
الحديث ولم يكتفى بتفسير شخصية هاملت فحسب بل فسر
الشخصيات الأخرى مما أبرز المعنى الجوهرى للمسرحية.



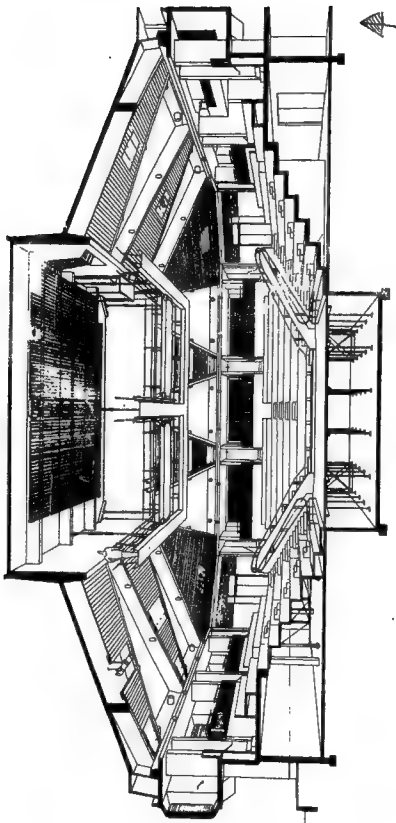
بيتر هول

المخرج البريطاني الكبير
الذي أنهج وهو مدير لفرقة شكسبير الملكية سياسة أسلوبية ثابتة لا
تتغير بامضاء الديمقراطية على شكسبير. راجع الأسلوب والتاريخ.

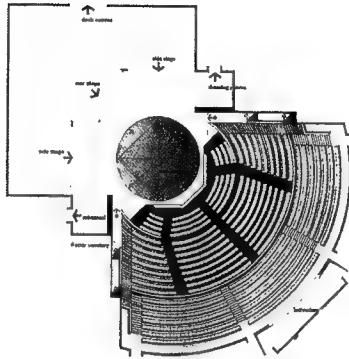
العمارة المسرحية



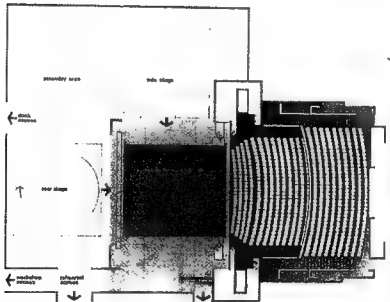
صورة تخطيطية لمسرح تشيكتو بإنجلترا المبني على طراز مسرح
شكسبير والصورة تبين العلاقة الحميمية بين المسرح والجمهور.



قطاع من مسرح أرينا معاصر بأمريكا
مساحة التمثيل ومقاعد الجمهور والإضاءة.



2

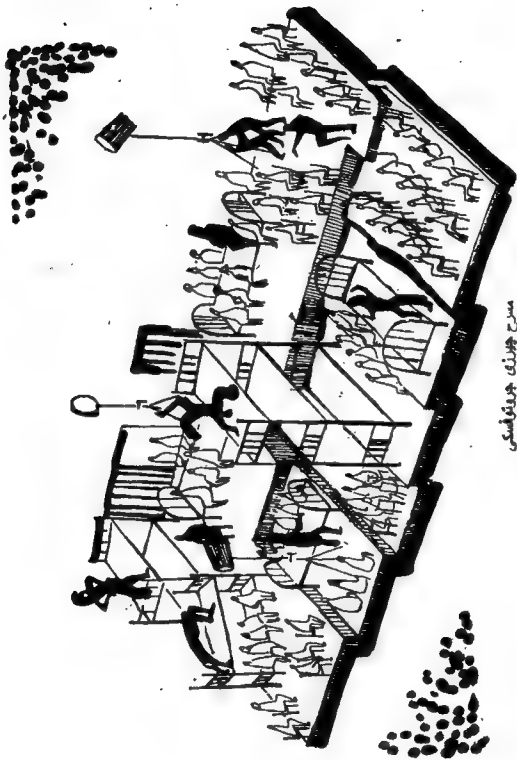


مجمع المسرح القومي البريطاني شيد عام ١٩٧٥
 أعلى - المسرح الكبير - مفتوح النهاية (ومغطى)
 أسفل - المسرح المتوسط (مسرح بروسيليم).



المسرح الجديد
مكان مفتوح للاداء التمثيلي والمشاركة معاً

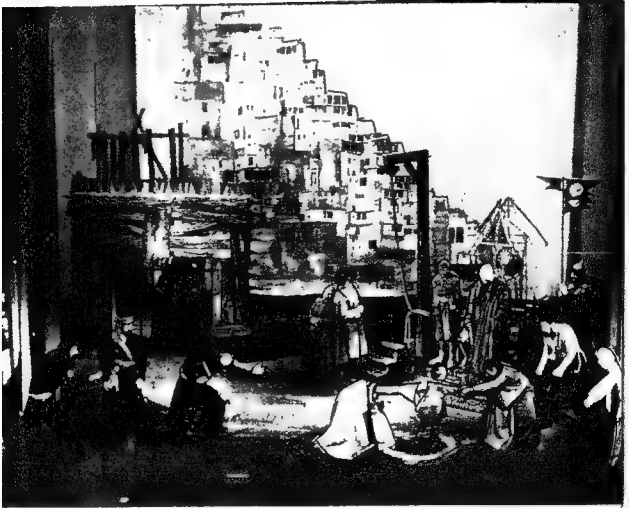
مسرح جيزلي جرونيوسكي
 مسرح يتخذ تصميمه من عرض إلى آخر والصورة توضح
 الجمهور بالرسم البيضاء والمسلتين بالرسم السوداء وكأنهم جميعا
 في مستشفى أمراض عقلية.



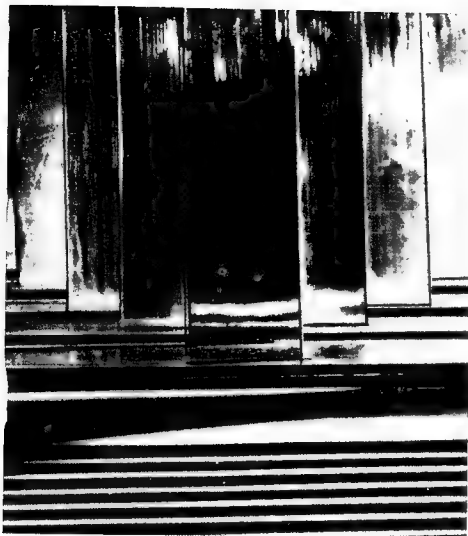
الديكور



الصورة لتصميم آخر
لجروثوفسكى حيث الجمهور يحيط ويحتل أماكن متعددة فى شكل
جزر.



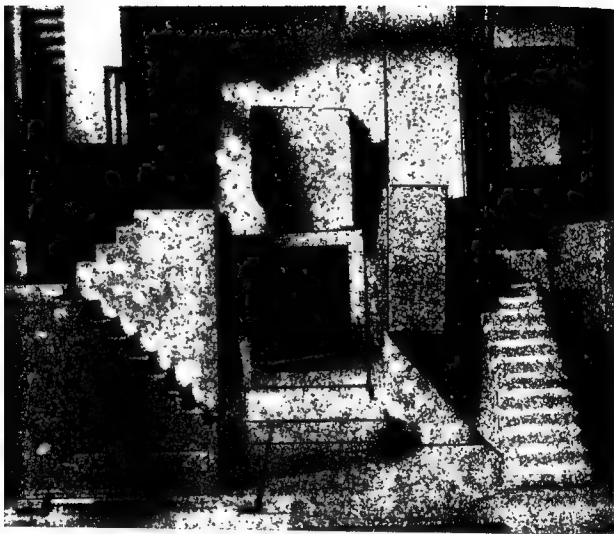
ديكور في مسرح بريخت الملحمي لفرقة البرلينر أنسامبل
«دائرة الطباشير الارتوازية»



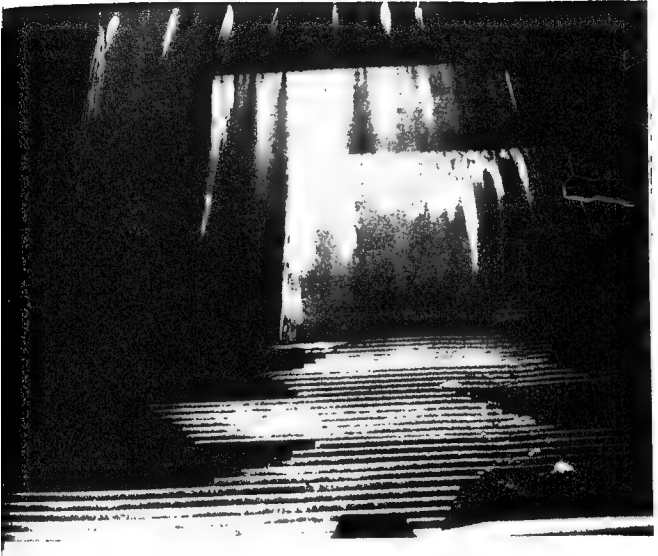
١٠

ديكورات متجددة

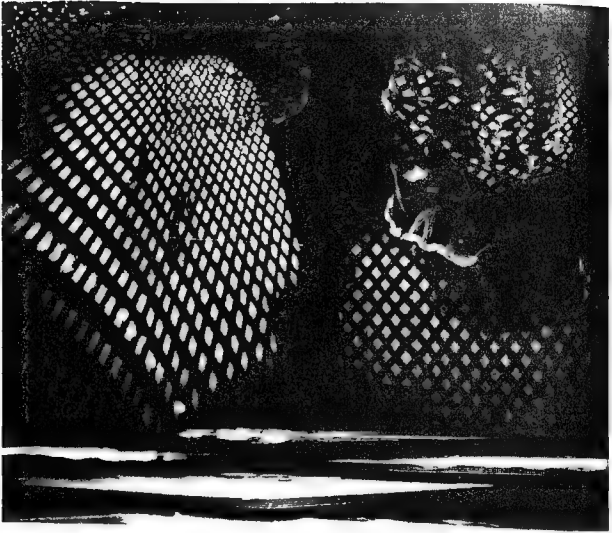
تصميم جوزيف زفويوندا التشيكي لعرض «هاملت» لشكسبير
 باستخدام شرائح شديدة اللمعان تتحرك ميكانيكياً إلى ٢١ موضع
 يعبر كل واحد عن موقع مختلف.



نصميم العالمى التشيكي جوزيف زفويودا
ديكور تكسيبى لعرض هاملت عام ١٩٦٥ للمخرج العالمى أوتوماد
كريجا



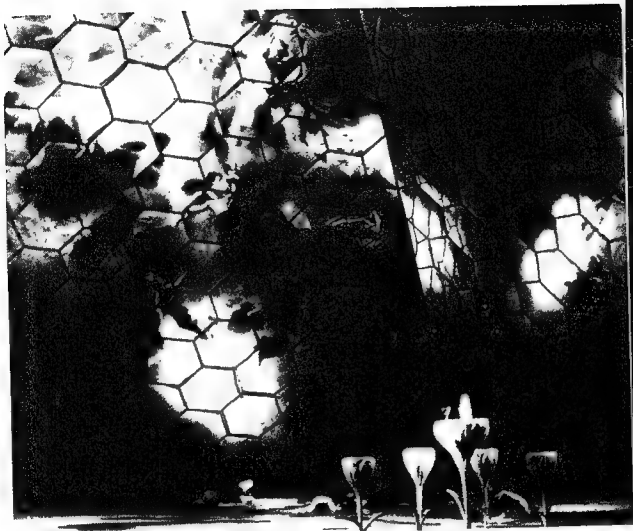
شكل آخر للعالمى زقورودا
يستخدم فيه المستويات والاضاءة عام ١٩٦٩ فى درابن للمخرج
البريطانى چون ديكستر



تصميم لمسرحية شكسبير

كما نهوى

حيث قسم زفوبونا المسرح إلى ملصقات وتصويبات ضوئية
ومدلاليات مجردة.



زفسيوودا يستخدم مرابا ذات ستة أوجه ليتمكن الممثلين والمناظر
البارزة .

المحتويات

الباب الأول

٧	النظرة الفلسفية
٩	الفصل الأول : على طرق الإخراج المسرحي المعاصر
١٧	الفصل الثاني : وظيفة المخرج
٢١	الفصل الثالث : الإبداعية والمخرج
٤٥	الفصل الرابع : التفسير بأنواعه
٦٧	الفصل الخامس : الدراماتوجية
٧٩	الفصل السادس : قرار الأسلوب
١٠٥	الفصل السابع : الاجتماعات الفكرية
١١٣	الفصل الثامن : المسرح الجديد

الباب الثاني

١٢٩	النظرة التحليلية
١٣١	الفصل الأول : العناصر الجوهرية للدراما
١٦٣	الفصل الثاني : فحص التقنيات واحتمالاتها الدرامية
٢٢٥	الفصل الثالث : نقاط التركيز
٢٤٥	الفصل الرابع : الشكل الكلي للصورة الإبداعية
٢٥٣	الفصل الخامس : تطبيقات
٢٦٣	الفصل السادس : أبعاديات السينوجرافيا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسى

www.maktabetelosra..org

E-mail: info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٢٩٨ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9631 - 2



إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيدة
مصادر المعرفة. ومبعث الإلهام والرؤية
الواضحة... وعلى الرغم من ظهور مصادر
حديثّة للمعرفة. وبرغم جاذبيتها ومنافستها
القوية للقراءة. فإننى مؤمنة بأن الكلمة
المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية،
والأسلوب الأمثل للتعليم، وهى وعاء القيم
وحافظة التراث. وحاملة المبادئ الكبرى
فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزanne مبارك



Bibliotheca Alexandrina



0541612



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الشمس ٢٠٠ قرشاً